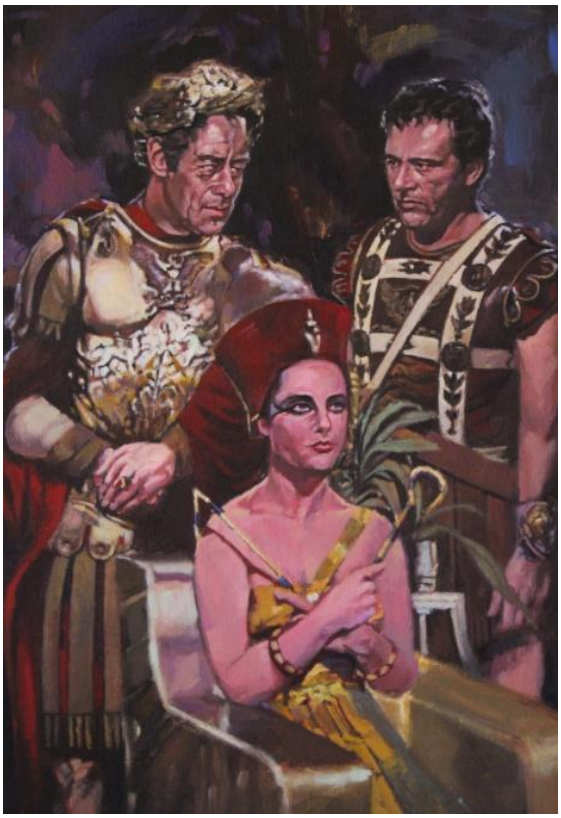
EL ARTE DE LOS CARTELISTAS ESPAÑOLES DE LA POSGUERRA

DE 1940 A 1980

Autora: Mari Trini Morales Carrión

Directora: Dra. Asunción Jódar Miñarro



Departamento de Dibujo

Programa de Doctorado: Historia y Artes

Universidad de Granada

2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: María de la Trinidad Morales Carrión
ISBN: 978-84-9125-939-8
URI: http://hdl.handle.net/10481/43901

EL ARTE DE LOS CARTELISTAS ESPAÑOLES DE LA POSGUERRA.

De 1940 a 1980

Doctoranda:

Mari Trini Morales Carrión

TESIS DOCTORAL

Directora:

Dra. Dña. Asunción Jódar Miñarro, Profesora Titular de Universidad.

Departamento de Dibujo. Universidad de Granada.

Universidad de Granada

FACULTAD DE BELLAS ARTES "ALONSO CANO"

Departamento de Dibujo

2016

Universidad de Granada

FACULTAD DE BELLAS ARTES “ALONSO CANO”

Departamento de Dibujo

2016

La doctoranda Mari Trini Morales Carrión y los directores de la tesis Dña. Asunción Jódar Miñarro garantizamos, al firmar esta tesis doctoral que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 15 de febrero de 2016

Director/es de la Tesis	Doctorando
Fdo.: Asunción Jódar Miñarro	Fdo.: Mari Trini Morales Carrión

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer el apoyo que me ha dispensado, en la dirección de este trabajo de investigación, la Doctora Asunción Jódar Miñarro. Sus sugerencias y consejos han supuesto un factor valiosísimo a la hora de realizar este trabajo de investigación.

Asimismo, al recuerdo de los profesores de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de Granada que me han enseñado el camino por el que andar en este terreno de la investigación y el arte.

Y, a mi madre, mi padre y mi hermano, que tantos ánimos y apoyos me han dado a lo largo de este proceso.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

Resumen. 19

CAPÍTULO I.

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO Y MARCO TEÓRICO

1.1. Justificación. 23

1.2. Hipótesis. 24

1.3. Objetivos. 25

1.4. Procedimiento de trabajo, metodología y estructura. 26

1.5. Marco teórico. 31

1.5.1. Definición y precisión conceptual. 31

1.5.2. Definición de cartel. 31

1.5.3. Procedimientos técnicos de reproducción del cartel. 32

1.5.4. Otros materiales de promoción cinematográfica. 33

1.5.5. La representación de las estrellas en los carteles de cine con base de dibujo. 34

1.5.6. Tratamiento de la imagen según las distribuidoras. 37

CAPÍTULO II.

PRECEDENTES DEL RETRATO EN EL CARTEL DE CINE ESPAÑOL DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

2.1. La revolución del cartel. 45

2.2. Precursores a nivel internacional. 45

2.3. El retrato en los carteles de las tres primeras décadas del siglo XX. 48

2.3.1. El retrato en los primeros carteles de cine. 48

2.3.2. El retrato en los años veinte. 50

2.4. Años treinta: Fijación de las bases del retrato en el cartel de cine. 56

2.4.1. El retrato como primer reclamo publicitario. 57

2.4.2. El retrato en carteles de diferentes géneros cinematográficos. 68

2.4.3. Importancia creciente del retrato infantil en esta década. 79

CAPÍTULO III.

CARTELISTAS ESPAÑOLES. DE 1940 A 1980

3.1. Cartelistas de transición. 87

3.1.1. Del retrato del star-system a la nueva figuración realista. 87

3.1.1.1. Peris Aragó. 88

3.1.1.2. Chapí. 93

3.1.1.3. Ramón. 97

3.1.1.4. Soligó. 99

3.2. Cartelistas de la segunda mitad del siglo XX. 101

3.2.1. Los grandes artífices del retrato en el cartel de cine. 101

3.2.1.1. Jano. 102

3.2.1.2. Macario. 109

3.2.1.3. La firma Mcp. 115

3.2.1.4. Otros cartelistas. 118

CAPÍTULO IV.

EL RETRATO EN LOS CARTELES DE CINE DE LOS CARTELISTAS ESPAÑOLES. DE 1940 A 1980

4.1. Recreación plástica y configuración temática. 123

4.1.1. Recreaciones plásticas. 123

4.1.2. Configuración temática. 124

4.2. El retrato masculino desafiante en el cartel del wéstern. 124

4.2.1. Recreación plástica del cartel de Colorado Jim. 124

4.2.2. Singularidad e importancia del modelo. 132

4.2.3. Tratamiento de este tópico en la segunda mitad del siglo XX. 134

4.2.3.1. Configuración del modelo: Precedentes. 135

4.2.3.2. Representación del personaje desafiante en solitario. 137

4.2.3.3. El protagonista acompañado de otros personajes desafiantes. 146

4.2.3.4. El personaje de pie o a caballo acompañado de otros jinetes. 149

4.2.3.5. El personaje defensor de las damas. 153

4.3. El retrato masculino en el cartel del péplum. 156

4.3.1. Recreación plástica del cartel de La túnica sagrada. 156

4.3.2. Singularidad e importancia del modelo. 162

4.3.3. El retrato masculino en los carteles de películas extranjeras del péplum de la segunda mitad del siglo XX. 166

4.3.3.1. Configuración del modelo: Precedentes. 167

4.3.3.2. Personajes bíblicos en el cartel de cine. 170

4.3.3.3. El retrato en el cartel de cine del Antiguo Egipto. 175

4.3.3.4. El retrato en el cartel de cine de griegos. 179

4.3.3.5. El retrato en el cartel de cine de romanos. 185

4.3.3.6. Otros personajes forzudos en contextos diferentes. 193

4.4. El retrato femenino en el cartel de cine. 195

4.4.1. Recreación plástica del cartel de Cleopatra. 195

4.4.2. Singularidad e importancia del modelo. 201

4.4.3. Tratamiento de este tópico. 202

4.4.3.1. Configuración del modelo: Precedentes. 202

4.4.3.2. Retratos de Cleopatra en los carteles anteriores a 1963. 203

4.4.3.3. Retratos femeninos en el cartel del péplum. 204

4.4.3.4. El retrato femenino en el cartel de tema bíblico. 206

4.4.4. El retrato femenino en los carteles de películas de otras temáticas. 206

4.4.4.1. Destino inexorable. 207

4.4.4.2. Personaje perverso. 214

4.4.4.3. La mujer como víctima. 217

4.4.4.4. Interesada por los bienes materiales. 219

4.4.4.5. Esposas y viudas. 222

4.4.4.6. Princesas, reinas y amantes de la nobleza. 225

4.4.4.7. Imagen frívola de la mujer. 229

4.4.4.8. Imagen cómica. 237

4.4.4.9. Retratos femeninos en carteles de temática variada. 244

4.5. Glamur, sensualidad y erotismo en los retratos femeninos de la publicidad Cinematográfica. 255

4.5.1. El retrato glamuroso femenino. 255

4.5.1.1. Recreación plástica del cartel de Desayuno con diamantes. 255

4.5.1.2. Singularidad e importancia del modelo. 257

4.5.1.3. Tratamiento de este tópico. 259

4.5.2. El retrato sensual y erótico femenino. 271

4.5.2.1. Dibujo preparatorio del cartel de Apasionada. 272

4.5.2.2. Singularidad e importancia del modelo. 274

4.5.2.3. Sensualidad y moda hasta principios de los sesenta. 275

4.5.2.4. El retrato erótico femenino desde finales de los sesenta. 280

4.6. El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica. 298

4.6.1. Recreaciones plásticas de los carteles de Casablanca, Dulce pájaro de Juventud y Un tranvía llamado Deseo. 298

4.6.2. Singularidad e importancia del modelo. 305

4.6.3. El retrato de la pareja en el material publicitario de las películas extranjeras de los años cuarenta a los ochenta. 309

4.6.3.1. El retrato de la pareja en los años cuarenta. 309

4.6.3.2. El retrato de la pareja a partir de los años cincuenta. 311

4.7. El retrato infantil y juvenil en la publicidad cinematográfica. 345

4.7.1. Recreación plástica del cartel de Capri. 345

4.7.2. Singularidad e importancia del modelo. 348

4.7.3. Tratamiento del retrato infantil y juvenil en la publicidad cinematográfica. De 1940 a 1980. 349

4.7.3.1. Configuración del modelo. 349

4.7.3.2. Retratos de niños y adolescentes de películas basadas en la tradición literaria. 353

4.7.3.3. Retratos de bebés, niños y adolescentes. 355

4.7.3.4. Retratos infantiles y juveniles de películas de diversos géneros. 363

4.8. El rostro del terror en la publicidad cinematográfica. 376

4.8.1. Recreación plástica del cartel de El baile de los vampiros. 376

4.8.2. Singularidad e importancia del modelo. 379

4.8.3. Tratamiento de este tópico. De 1950 a 1980. 380

4.8.3.1. Drácula y los vampiros. 381

4.8.3.2. Monstruos míticos: Dr. Jekyll y Frankenstein. 386

4.8.3.3. Hombre lobo. 389

4.8.3.4. Monstruos, amenazas espaciales y animales que matan. 391

4.8.3.5. Momias y zombis. 398

4.8.3.6. Rostros del terror: asesinos y víctimas. 400

4.8.3.7. Personajes fantasmagóricos y mansiones siniestras. 406

4.8.3.8. Maldiciones y entes diabólicos. 409

CAPÍTULO V.

CONCLUSIONES

5.1. Valoraciones. 413

5.2. Investigación práctica y su aportación a las Bellas Artes. 419

ILUSTRACIONES.

Relación de ilustraciones y fuentes. 461

DOCUMENTACIÓN DE LA TESIS.

Libros, artículos en revistas y catálogos. 483

Documentación en páginas webs. 486

Webgrafía. 487

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Resumen

La presente tesis doctoral que desarrollamos aquí reúne gran parte de las aportaciones que, desde diversas fuentes, se vienen publicando sobre los estudios de los carteles de cine realizados por los cartelistas españoles sobre las películas extranjeras, desde principios de los años cuarenta hasta bien entrados los ochenta del siglo XX. Sobre esta base, el presente trabajo lo hemos orientado hacia la obtención de un estudio que permita comprender la evolución del retrato en los afiches de estos cartelistas con respecto a los realizados a nivel internacional y nacional sobre los filmes a los que hacían referencia y a los aspectos técnicos y enfoques propios de esta temática.

En este trabajo centramos la atención sobre el enfoque y tratamiento que se le ha venido dando al retrato en la publicidad cinematográfica desde los orígenes del cine hasta los años ochenta, desde una perspectiva que ofrece como principal recurso expresivo este tipo de imagen, especialmente en el cartel de cine y en los programas de mano.

En este sentido, el estudio del retrato como elemento estético y plástico sobre otros tipos de imágenes cobra, en nuestra investigación, gran relevancia en un doble plano. Por un lado destaca el tratamiento que le hemos dado como fuente precursora desde sus orígenes, pasando por los años veinte, treinta y cuarenta, con el denominado *star-system*, hasta los años cincuenta; así como su afianzamiento como recurso plástico y publicitario, de los años cincuenta a los ochenta, llegando a extenderse desde los Estados Unidos al resto de los países en los que el cartel se perfilaba como el mejor de los medios publicitarios del momento. Por otro, la consideración de las influencias que este medio publicitario recibió, tanto de las vanguardias artísticas en las tres primeras décadas de su existencia, especialmente del modernismo, como del tratamiento de las imágenes impuestas por las grandes productoras y distribuidoras a partir de los años treinta y cuarenta y de las que se generaron con el realismo en la segunda mitad del siglo XX.

No obstante, en este período que abarca algo más de las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX es donde encontramos las mayores y más fructíferas manifestaciones artísticas y creativas de este género con los dibujos plumas y los

grandes carteles que, tanto para las películas extranjeras como españolas, realizaron cartelistas como Josep Soligó, Francisco Fernández Zarza (Jano), Macario Gómez (Mac), Fernando Albericio, Montalbán, Mataix, la firma Mcp, Escobar (Esc), Hermida, ALC o los estudios Llo-An, entre otros. Su variedad de estilos, su capacidad para asimilar las influencias externas y sus propios avances técnicos y enfoques personales han contribuido a enriquecer ese legado plástico tan influyente en el diseño de los actuales carteles como el que han ejercido otros cartelistas a nivel internacional. Así, en el retrato del cartel de cine, tras una primera etapa en la que las tendencias internacionales marcaron las líneas compositivas, se dio una segunda en la que la impronta personal de estos cartelistas españoles jugó un gran papel en la configuración de las mismas.

Finalmente, es por todo ello que los campos de estudio del retrato, tanto en los carteles de cine de los cartelistas españoles como en las recreaciones plásticas que hemos dibujado y pintado durante este proceso de investigación práctica, los hemos centrado de manera especial en su tipología, en el enfoque dado según el género cinematográfico, en su originalidad y diferenciación de los modelos oficiales y extranjeros y en la relación existente entre la imagen estético-plástica y el contenido del filme al que ésta hacía referencia.

CAPÍTULO I.

PLANTEAMIENTO METODLÓGICO Y MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO METODLÓGICO Y MARCO TEÓRICO

1.1. Justificación

El cartel cinematográfico con base estética y plástica ha ocupado gran parte de la historia del cine, desde sus orígenes a finales del siglo XIX hasta las dos últimas décadas del siglo pasado. A lo largo de todo ese tiempo, el retrato ha sido el recurso comunicativo e ideográfico más usado por los cartelistas para reflejar o transmitir la esencia argumental de los filmes. Prueba de ello es que, desde finales de los años veinte hasta la década de los cuarenta, el *star-system* lo consagró hasta extremos impensables. Después, tras la Segunda Guerra Mundial, sin decaer en importancia, continuó siendo también una de las imágenes más expresivas de las carteleras internacionales.

Por otra parte, en los estudios que se realizan a nivel internacional sobre la historia del afiche en general o sobre algún género o subgénero cinematográfico en concreto, correspondientes a esos casi cien años del cartel de cine, en determinadas ocasiones no se suelen incluir las obras de los cartelistas españoles y en especial las de la segunda mitad del siglo XX, siendo ésta una generación de grandes retratistas.

En la actualidad está cobrando cada vez más importancia el cartelismo español debido a varias iniciativas de tipo intelectual y de apoyo sociocultural, llevadas a cabo por autores autóctonos o por parte de algunas instituciones estatales y autonómicas. La tesis doctoral *El cartel de cine: el cartel de cine como medio publicitario y modo de expresión artística* (El cartel de cine en España), realizada por Roberto Sánchez López en la Universidad de Zaragoza y su posterior publicación en 1997 como *El cartel de cine: Arte y publicidad*, junto a los estudios realizados por Francisco Baena, recogidos en varias publicaciones, entre las que destacan *El cartel de cine en España (1910-1965)*, *Soligó, más allá del technicolor* o *Firmado Mac*, están aportando gran información sobre el cartelismo en España y suscitando el interés cada vez mayor por esta temática. Además, a todo ello, hay que añadir las exposiciones que sobre algunos de estos cartelistas se han llevado a cabo recientemente por diferentes filmotecas, como por ejemplo: *Josep Renau. Cartelismo*, en el Museo de la Universidad de Alicante, en 2001; *Iván Zulueta: imagen–enigma*, en la Sala Gambar de Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, en 2002… o la que se organizó en Zaragoza, del 9 al 17 de junio de

1995, bajo el título *Carteles de cine español. Fondos de la Filmoteca Española*, con motivo del XXIII Festival Internacional de Cine de Huesca.

Por otra parte, el interés que puede suscitar actualmente para las Bellas Artes, tanto la temática del cartel como la del retrato incluido en el mismo, es de gran importancia, ya que para el alumnado que se forma, tanto en el diseño gráfico como en las disciplinas de dibujo y pintura, supone un conocimiento casi perdido, una recuperación de la estética gráfico-plástica con la que se realizaba un tipo de retrato diferente al que se estudia en las facultades. Además le puede aportar una nueva experiencia de trabajo y un campo de investigación tan amplio como las perspectivas y los enfoques que se quieran considerar e incluir.

De este modo, el interés suscitado por dicha temática se basa, tanto en el estudio y análisis crítico y estético como comparativo de las diferentes perspectivas y tendencias que los cartelistas españoles de la posguerra y de la segunda mitad del siglo XX confirieron a sus retratos en contrastación con las versiones aportadas sobre los mismos por cartelistas extranjeros, con más publicidad dada a nivel internacional.

1.2. Hipótesis

Con la presente tesis doctoral pretendemos dar respuesta a la problemática planteada en relación a la presencia del retrato en el cartel de cine, determinada por su consideración como objeto de estudio. Pues, en la mayoría de los estudios que se realizan a nivel internacional sobre el cartel de cine, el retrato se viene tratando de forma global, junto con otros elementos o imágenes del afiche, y no de forma particular o como centro de interés y estudio. Además hay que añadir a esta polémica la escasa consideración prestada a la obra de los cartelistas españoles.

Es por ello que, tanto el estudio evolutivo y comparativo de la trayectoria anterior a ellos y su contraste con la de los cartelistas internacionales coetáneos en los carteles realizados para determinados filmes extranjeros como el tratamiento dado a los mismos, se perciba en nuestro caso como un buen argumento y un buen hilo conductor para esta investigación.

Por tanto la hipótesis de investigación la formulamos del siguiente modo:

El tratamiento dado por los cartelistas españoles de la posguerra y de la segunda mitad del siglo XX al retrato nos lleva a situar la calidad, originalidad, plasticidad y creatividad de sus obras al mismo plano internacional en el que se encuentran valorados sus homólogos extranjeros.

1.3. Objetivos

De acuerdo con nuestra hipótesis de partida, podemos señalar una serie de objeivos con los que tratamos de concretar nuestro campo de trabajo y realizar con rigor y sitematicidad nuestra investigación. Tales objetivos son los siguientes:

1. Estudiar las características técnicas-formales de los retratos realizados por los cartelistas españoles en los carteles cinematográficos de películas extranjeras, tanto precursores como del periodo de estudio.

2. Obtener una visión panorámica de la evolución y de las características del retrato en el cartel de cine anterior a la generación de cartelistas españoles de la segunda mitad del siglo XX.

3. Identificar los recursos estéticos y plásticos de los cartelistas españoles usados en sus retratos publicitarios.

4. Ofrecer un conocimiento más profundo sobre la evolución y la presencia del retrato en el cartel de cine como medio estético y plástico.

5. Servir de base visual y teórica a futuros trabajos sobre este tema; bien sobre la obra de Soligó, Jano, Macario, Albericio, Montalbán o la Mcp en particular o bien sobre los retratos con base estético-plástica en el cartel de cine de forma global.

6. Ofrecer la información precisa sobre los cartelistas españoles del siglo XX, el cine y el cartel cinematográfico, con objeto de que pueda servir de apoyo a futuras investigaciones sobre esta temática.

7. Sensibilizar sobre esta forma de comunicación visual que no solo tiene un carácter publicitario, sino también artístico y cultural.

8. Aportar los conocimientos y estudios bibliográficos de trabajos anteriores relacionados con las temáticas del retrato y del cartel de cine, con objeto de que puedan contribuir a dar una visión más completa de las mismas.

9. Ofrecer el material teórico y práctico confeccionado (dibujos preparatorios y carteles pintados a lo largo de la investigación) como muestra visual y documental para futuras experiencias investigadoras.

1.4. Procedimiento de trabajo, metodología y estructura

En este apartado se presentan las siguientes cuestiones:

a) Procedimiento de trabajo.

Esta tesis la presentamos como un trabajo de investigación documental, teórico, conceptual y empírico, en la medida que necesitamos comprobar la hipótesis señalada como punto de partida y con la finalidad de producir nuevos conocimientos sobre el ámbito de estudio planteado.

En este sentido, las fases fundamentales que hemos seguido en este trabajo pueden sintetizarse de la siguiente forma:

- Definición del ámbito de estudio.

- Búsqueda de bibliografía y fuentes documentales.

- Recopilación de carteles y otros materiales de publicidad cinematográfica relacionados con el retrato.

- Estudio y clasificación de la bibliografía y del material disponible.

- Análisis de los carteles seleccionados.

- Trabajos de comparación, relación de estilos, búsqueda de semejanzas y diferencias y estudios de antecedentes e influencias posteriores.

- Estudios de características técnicas propias, como la originalidad y creatividad en los enfoques dados al retrato en los carteles de cine de los cartelistas españoles de este periodo de estudio.

- Resumen de características y enfoques gráfico-plásticos.

- Creación de carteles siguiendo las pautas de investigación realizadas sobre los cartelistas y sus obras más representativas.

b) Metodología.

Debido a las especificidades y dificultades mencionadas en este apartado en torno al estudio del cartel de cine español, y más concretamente a la impronta del retrato en el mismo, la metodología de investigación que hemos llevado a cabo ha sido holística, entendiendo ésta como una corriente filosófica contemporánea que tiene su origen en la filosofía antigua, aunque el primero en utilizar formalmente el término fue el filósofo sudafricano Smuts en 1926.

En este sentido, el *paradigma holístico* presenta esta investigación como un sintagma de diferentes modelos epistémicos, concibiéndola aquí como un método global, evolutivo, integrador y concatenado, con aspectos secuenciales y simultáneos que trabajan los procedimientos que tienen que ver con la invención, la formulación de propuestas novedosas, la descripción y la clasificación; o sea, como un proceso que considera a la vez la creación de teorías y modelos, la indagación acerca del futuro o prospectiva, la aplicación de soluciones y la evaluación de proyectos, programas y acciones sociales, entre otras, recurriendo para ello a métodos tanto cualitativos como descriptivos e históricos a lo largo del mismo. Pues, como afirma MARÍN VIADEL (2005: 232), haciendo referencia a DENZIN Y LINCOLN (2000): *Algunas de las principales estrategias de investigación cualitativa tienen una amplia tradición en diferentes disciplinas, tales como la narración etnográfica, la observación participante, el setudio de casos, la entrevista abierta y en profundidad; otras se han consolidado más recientemente, como la investigación-acción, la práctica interpretativa, la narrativa, la historia de vida, o la deconstrucción*.

Los métodos que hemos utilizados en la investigación son:

- El histórico, porque refleja los cambios que se producen en la representación del retrato en los afiches, tanto en la fase precedente como en la de los cartelistas de la posguerra y de la segunda mitad del siglo XX.

- El dialéctico, porque ayuda a comprender mejor los cambios sociales, culturales y antropológicos que influyen en cada momento en la visión que dan los cartelistas en sus retratos.

- El deconstructivo, porque ayuda a analizar cada elemento de la composición del afiche en relación con el tratamiento dado al retrato en su doble dimensión denotativa y connotativa.

- El sistémico, porque contribuye a analizar la relación existente entre los elementos que integran la imagen, en este caso del retrato en el cartel de cine, tanto con base técnica en el dibujo como en la pintura.

- El comparativo en sus dos dimensiones: diacrónica, porque ayuda a entender las características del retrato aplicadas en los afiches en distintas épocas y su influencia en la que se estudia; y sincrónica, porque contribuye a comprender la visión de contraste dada al retrato del cartel de un mismo filme, representado por los cartelistas de distintos contextos internacionales en una misma época.

- El deductivo, porque ayuda a la investigación, comenzando con fases de contextualización desarrolladas y dirigidas hacia aspectos más concretos, según los casos.

- El inductivo, porque propicia la construcción de contextualizaciones sobre las características técnicas y de estilo a partir del estudio del retrato en determinados carteles o medios publicitarios con base gráfico-plástica.

- El prospectivo, porque contribuye a dar la visión de prolongación en el tiempo, ya que la obra de los cartelistas se continúa en la de los diseñadores actuales.

- El estético, plástico y constructivo, porque contribuye al desarrollo de una sensibilidad intelectiva, constructiva y valorativa del cartel de cine como obra de arte, ya que, como afirma MARÍN VIADEL (2012: 238): *Las imágenes visuales –ya sean dibujos, pinturas, mapas, gráficos, fotografías, objetos, esculturas, construcciones, etc.-, son conocimiento humano…Sea cual sea su grado de sofisticación tecnológica, una imagen visual es, siempre, conocimiento humano*.

c) Estructura de la tesis.

La presente tesis doctoral la hemos articulado en cinco capítulos o partes diferenciadas:

a) Capítulo I. Planteamiento metodológico y marco teórico.

En esta parte incluimos el resumen, seguido de los planteamientos introductorios, con la hipótesis y la metodología de la investigación. A continuación exponemos el marco teórico con la precisión del término cartel, los sistemas de reproducción empleados por los cartelistas, la consideración de otros materiales de promoción cinematográfica, la representación de las estrellas en carteles con base de dibujo y el tratamiento de la imagen según las productoras y distribuidoras.

b) Capítulo II. Precedentes del retrato en el cartel de cine español de las primeras décadas del siglo XX.

En esta parte hacemos un estudio de la evolución del retrato en los carteles de cine desde los orígenes de este arte hasta los años cuarenta. Pues, para comprender mejor la singularidad y el arte de los cartelistas de la posguerra y de la segunda mitad del siglo XX, se percibe necesario en esta investigación el estudio de los precedentes del retrato en el cartel cinematográfico. Un largo periodo de tiempo que va desde los orígenes del cine hasta mediados del siglo XX, en el que se van sentando las bases ideográficas y estético-plásticas del retrato en el afiche. En primer lugar estudiamos los precedentes, centrando la atención en carteles de cine de autores españoles de los años veinte sobre películas nacionales mayoritariamente y extranjeras en menor medida. Después centramos la atención en la producción de los años treinta, en la que la impronta del *star-system* contribuye a marcar las líneas determinantes en la realización del retrato, previas al estudio del centro de interés de esta investigación: el retrato en los carteles de cine de los cartelistas españoles. De 1940 a 1980.

c) Capítulo III. Cartelistas españoles. De 1940 a 1980.

En esta parte presentamos, en un primer apartado, el estudio de los cartelistas Peris Aragó y Emilio Chapí que desarrollan sus trabajos en los años cuarenta; además de Josep Soligó y Ramón Raga Montesinos, cuyas producciones sobrepasan los años

cincuenta. Y, en una segunda parte, a los cartelistas como Jano, Macario, La firma Mcp, Albericio y otros que desarrollan sus trabajos a partir de los años cincuenta.

El estudio de cada cartelista comprende la inclusión de las diversas estrategias plásticas de presentación del retrato en los carteles cinematográficos de películas extranjeras, destacando los rasgos de estilo más esenciales de cada uno en función del filme y género cinematográfico al que hace referencia el contenido del afiche elegido.

d) Capítulo IV. El retrato en los carteles de cine de los cartelistas españoles. De 1940 a 1980.

Este capítulo se presenta como el núcleo central de la investigación, ya que contiene la elaboración de recreaciones plásticas tomando como referencia algunas de las obras de los cartelistas de la segunda mitad del siglo XX; así como la construcción de temas de investigación del retrato en el cartel de cine en los que destacamos la singularidad, originalidad y creatividad de los cartelistas españoles en la realización de carteles de películas extranjeras según los tópicos seleccionados.

Para ello contamos con la inclusión de un cartel recreado de cada película seleccionada, con objeto de conocer e identificar mejor el proceso de análisis del modelo escogido y comprender de manera estético-plástica el objetivo de esta investigación, estableciéndo posteriormente el consecuente estudio del cartel referencial en contraste con el oficial extranjero y con otras versiones dadas al mismo a nivel internacional.

Por otra parte, esta investigación la complementamos con una aportación de carácter personal, mediante la que procedemos a la creación de parte de este material gráfico, integrado no solo por los carteles realizados en función de unos criterios personales, sino también por las reflexiones y estudios que sobre los mismos hacemos a lo largo de la misma.

Con todo ello pretendemos obtener un exhaustivo estudio visual y textual del componente estético-plástico de la obra de estos cartelistas y una progresiva adaptación de estos recursos a los ya desarrollados en esta investigación.

e) Capítulo V. Conclusiones.

En esta parte presentamos las valoraciones y conclusiones finales a las que hemos llegado tras el estudio de los diferentes apartados de esta investigación, llegando a verificar o refutar la hipótesis inicial, así como el cumplimiento de los objetivos propuestos y las aportaciones de la misma a las Bellas Artes.

Finalmente, tras este capítulo, presentamos, tanto las fuentes documentales utilizadas para la elaboración de esta tesis como las gráficas y visulaes con las que se han obtenido las imágenes incluidas en esta investigación.

1.5. Marco teórico

1.5.1. Definición y precisión conceptual

El corpus teórico de esta investigación es -como la metodología holística de la misma- interdisciplinar y global, ya que integra contenidos de varias disciplinas artísticas, sociales, antropológicas, comunicativas y visuales. Pues, como afirma MARÍN VIADEL (2005: 235): *Las investigaciones basadas en imágenes, principalmente las de la fotografía y el cine, gozan de especial consideración en sociología y en antropología. La sociología visual, la antropología visual y la etnografía visual son las disciplinas que utilizan sitemática y preponderantemente la fotografía, el cine y el vídeo para investigar la vida social y las culturas*.

De ahí que tener una clara visión de lo que se considera un cartel cinematográfico y de los procedimientos técnicos de impresión que utilizaron los cartelistas en su reproducción lo consideramos fundamental para la comprensión del mismo como producto gráfico y al mismo tiempo plástico.

Por otra parte no podemos entender los carteles de las diferentes etapas sin conocer previamente en qué consistió el *star-system*, o cuáles fueron las exigencias que las productoras y distribuidoras, como Universal Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Paramount y 20th Century Fox, entre otras, impusieron a nuestros cartelistas, ya que, con sus demandas e intereses comerciales, ayudaron a que el cartel fuese variado, creativo y estético, a pesar de que en muchas ocasiones mantuvieron normas muy estrictas.

1.5.2. Definición de cartel

Hay varias definiciones de lo que es un cartel y sería interminable su cita en este trabajo; por lo que exponemos aquí una pequeña selección de lo que se entiende como tal de forma general y de forma específica, en la doble versión que nos afecta: la cinematográfica y la creativo-artística. En este sentido, un buen cartel de cine contiene imágenes y palabras en permanente interacción que bien combinadas transmiten la idea o producto cinematográfico deseado.

Pues, según PERALES BAZO (1999: 25): *El cartel es, en definitiva, una superficie limitada que consta de dos componentes imprescindibles: una imagen fija, generalmente coloreada, portadora, casi siempre, de un único tema y un breve comentario, que la complementa, formado por no más de 20 palabras, si excluimos aquellos textos que remiten directamente a los atributos del producto*.

No obstante, PERALES BAZO (2007: 60-79) precisa que: *El afiche es el instrumento mediante el cual cada película se convierte en una reflexión de sí misma a través de los signos textuales y visuales que usan y abusan los publicistas que trabajan para las grandes Majors*.

En cuanto al carácter publicitario del cartel cinematográfico, hay que resaltar que su propósito es reavivar la memoria fílmica del espectador, convirtiéndose así en uno de los principales objetivos de las campañas de difusión.

Así pues, en cuanto a su concepción como obra de arte, PERALES BAZO (2007: 66) viene a desatacar también que: *El arte pictórico ha sido otra de las fuentes primarias a las que han acudido los diseñadores cinematográficos, y muchas de ellas son ideas que proceden de los fondos de las grandes pinacotecas*.

1.5.3. Procedimientos técnicos de reproducción del cartel

De todos los sistemas de impresión y estampación que permitieron que la reproducción y repetición de un cartel de cine original llegase al público, como la xilografía, la tipografía, la litografía y el ófset, los cartelistas españoles eligieron en su mayoría los dos últimos.

La litografía era una técnica que permitía al cartelista dibujar directamente sobre la piedra litográfica, empleando para ello un material graso sobre la caliza. Después la

piedra se sometía a tratamientos para que las zonas a imprimir aceptasen la tinta grasa y rechazasen el agua, mientras que en las que no se imprimían sucediera lo contrario. Era un proceso planográfico, ya que las zonas a imprimir y las que no debían manchar el papel se encontraban al mismo nivel en una superficie lisa.

Sin embargo, como consecuencia de la evolución del procedimiento litográfico, según COLLADO (2012: 37), se introdujo la técnica del ófset que se basaba igualmente en el fenómeno de repulsión existente entre el agua y la grasa, aunque la tinta se transmitía mejor al papel por el repintado. Pues, desde una plancha de metal portadora de la imagen se transfería la tinta a una mantilla de caucho envuelta alrededor de un cilindro giratorio de metal, y, finalmente, pasaba de la mantilla al papel. Lo que supuso una serie de ventajas como la mejor conservación de las planchas, ya que las de caliza ocupaban mucho espacio y eran muy frágiles, o la mejora de los resultados, ya que el papel recibía menor cantidad de agua y el caucho se adaptaba mejor a las irregularidades de la superficie, lo que permitía trabajar con soportes muy variados.

También, con la reproducción de los carteles por medio del método del ófset se introdujo la impresión en cuatricromía, un proceso que, además de necesitar una plancha por cada uno de los cuatro colores (cyan, magenta, amarillo y negro), utilizaba un quinto color: el blanco del papel, que mejoró la presentación y la calidad de los mismos.

1.5.4. Otros materiales de promoción cinematográfica

Junto a los carteles de cine, nuestros cartelistas trabajaron el retrato en otros materiales de promoción cinematográfica como los programas de mano o prospectos, las plumas para prensa, los press-books o guías y los lobby-cards.

Los programas de mano, también denominados prospectos de cine, tenían como función la comunicación de aquellos aspectos más atractivos del filme que facilitaran la mayor afluencia de público a las salas de proyección. Por lo general eran de formato rectangular, aunque los había también cuadrangulares, circulares y troquelados, con unas dimensiones que oscilaban entre los 15 x 9 y los 13,5 x 8 cm. Y, por su contenido, solían ser simples, dobles o triples.

En términos generales, los programas de cine, solían ser diseñados por productoras y distribuidoras, por lo que su función aparecía supeditada a la de una hoja impresa por ambas caras. La primera se dedicaba a la difusión de la película y la del dorso se presentaba en blanco para que la sala responsable imprimiera en ella la información correspondiente.

En cuanto a su diseño, este solía presentar una foto a color de la estrella de turno, o en su lugar un fotograma correspondiente a una de las escenas de la película, en color o en blanco y negro. Sin embargo, muchos de los programas de mano que se distribuyeron en los cines locales consistieron en una traslación del cartel oficial de la película al de distribución manual.

Los clichés o plumas para prensa consistían en dibujos con información de los filmes que se insertaban en sus páginas. Sin embargo, la falta de calidad técnica en los procesos de impresión de la prensa diaria llevó a las distribuidoras y promotoras a incluir los dibujos pluma en los press-books, alcanzando en estos mejores resultados.

Por otra parte, la ampliación del material publicitario de los programas de mano dio lugar años más tarde al nacimiento de los "press pooks" o guías: unos folletos que contenían todo tipo de frases publicitarias e imágenes alusivas a la película, con la finalidad de que sirvieran de modelo a las salas en su función de confeccionar sus carteleras y anuncios de prensa. Entre su información se solía incluir el cartel o carteles de la película si había varias versiones y algunos dibujos pluma realizados por nuestros cartelistas.

Los lobby-cards eran pequeños carteles publicitarios que se ponían en los pasillos de los cines. Se producían en serie de ocho –aunque a veces variaban de cuatro a dieciséis- y contenían algún fotograma con los créditos de quienes habían participado en la película. En muchos casos, a los fotogramas se les hacía acompañar de algunos dibujos de los protagonistas realizados por los cartelistas.

1.5.5. La representación de las estrellas en los carteles de cine con base de dibujo

A lo largo de toda la historia del cine, el recurso o instrumento publicitario de mayor rentabilidad ha sido, y sigue siendo, la inclusión de la estrella en el afiche, tanto

masculina como femenina. Pues, como afirma PERALES BAZO (1999: 140): *La figura del protagonista ha estado desde el principio unida al actor o actriz que lo interpreta*. Es más, con la aparición del *star-system*, a partir de los años veinte, y hasta bien entrados los 70 del pasado siglo, la estrella se convierte en el signo icónico de mayor reclamo. Por lo que, como afirma SÁNCHEZ LÓPEZ (1997: 64), cabe destacar que lo importante en los carteles que contienen estrellas es que se pueda reconocer de manera rápida y certera a la estrella, que es el mejor y más seguro reclamo de la película.

Poco a poco se va imponiendo un estilo realista, sin demasiada preocupación por las calidades estéticas, que falsea en ocasiones la verdadera imagen de la estrella para mejorar su aspecto, obteniendo así un rostro que se aleja bastante de la realidad. Pues según PERALES BAZO (1999: 140): *Se había iniciado una técnica que consistía en la estilización premeditada, con un tamaño superior al del ser humano y con una perfección que distaba del resto de los mortales*.

A todo esto contribuyen también las propias exigencias de las grandes estrellas de Hollywood que pronto comienzan a exigir condiciones beneficiosas para su imagen e intereses. La primera condición consiste en que se refleje en los afiches su nombre con mayor tamaño por encima del resto de los componentes de reparto y la segunda que se tenga en cuenta el orden de prelación en los títulos de crédito.

Tal es el éxito que el *star-system* se extiende, desde *Hollywood* a las cinematografías de otros países, produciéndose así una generalización y estandarización de la mitomanía del cine. PERALES BAZO (1999:161-164) destaca algunas características comunes en su extensa mayoría, tales como:

a. La figura principal del protagonista como tema principal de la composición y su relación con el actor o actriz que lo interpreta. Actor y personaje se combinan en un solo elemento y se erige en la base publicitaria y del filme. A partir de los 60, se introduce el enfrentamiento del protagonista y el antagonista, integrándolo en el contexto general, hasta ser visualizado el enfrentamiento entre los dos actores-personajes. Será a partir de los ochenta cuando se impondrá definitivamente este antagonismo como uno de los signos visuales.

b. La elección del rostro como la imagen más representativa de la estrella, con objeto de facilitar su reconocimiento por el público.

c. La implantación de fondos neutros o monocromáticos. A veces la imagen del protagonista se tiñe del mismo color dominante para dotarla de mayor fuerza expresiva.

d. La representación de personas en plano entero como recurso que se utiliza cuando el rostro del actor no contribuye a reforzar el tema del filme o a acentuar la sensualidad de la estrella.

Más adelante, cuando la temática o el género carecen de importancia, es la estrella la que se erige en el eje central que determina su composición al poder ser representada de diferentes maneras, destacando las siguientes:

1) Se recurre a su semblante como único signo visual, debido a su gran popularidad.

2) Cuando se recurre al busto, ya sea de medio o cuerpo entero, el cartel posee mayor riqueza informativa, sobre todo, cuando se incluyen dos o más personajes–actores, estableciéndose unos vínculos entre ellos para hacerlo más atractivo al público. Se presentan las estrellas más sublimadas, carentes de manchas, arrugas o cualquier otra señal motivada por el paso del tiempo y la edad.

3) Se recurre a una composición mixta que incluye a los dos modelos anteriores. Ello produce una redundancia en la representación del protagonista, ya que se repite en los dos apartados. Se subraya su presencia con el rostro elegido y se integra al personaje que interpreta para, finalmente, formar parte de los elementos compositivos que conforman su imagen argumental.

A partir de los setenta, el afiche comienza a dejar el *star-system* como elemento base para ser sustituido el actor por el personaje que interpreta. En este sentido, PERALES BAZO (1999:176-180) destaca que se produce una radical diferenciación en la publicidad de la calle originada por varios factores:

1) El debilitamiento del *star-system*, debido a que la televisión y los formatos domésticos contribuyen a desmitificar la inaccesibilidad del mito, convirtiéndose en un símbolo al alcance de todos y debilitándose su reclamo a nivel de taquilla.

2) Los cambios sustanciales en la conducta de la gran estrella que atraída por la participación en series de televisión su rostro se hace más cotidiano.

3) El público se vuelve más selectivo, escogiendo los productos según sus intereses.

4) Actualmente sigue incluyéndose a las estrellas en los carteles, aunque cada vez son menos y adoptan formas diferentes de representación, tales como:

- La integración de los actores en una composición más amplia, con técnicas de degradados, o bien contextualizando a los personajes en un fondo realista.

- Ausencia de personajes. Se elimina toda presencia de actores en apoyo de un título y un diseño original.

1.5.6. Tratamiento de la imagen según las distribuidoras

En los años treinta, con la llegada del cine sonoro los afiches llegan a alcanzar un gran esplendor. Todos los estudios invierten en la publicidad de sus filmes, disponiendo códigos y normas para que los carteles sean los más representativos para el público. De cada filme se hace un estudio previo y se elaboran varios carteles diferentes que difieren, en ocasiones, en los contenidos gráficos y en los formatos. Se decantan por el tamaño estándar de 70 x 100 cm. vertical, aunque también se incluyen el horizontal o panorámico y el de 70 x 200 cm. La elección viene determinada por el carácter excepcional de la película.

Desde el primer momento, las Promotoras tienen muy claro que el cartel se diseña con la finalidad de atraer a un público muy variado cuyos gustos culturales y estéticos tienen orígenes muy diferentes.

Hasta mediados de los cincuenta, la tónica habitual es la tendencia hacia el uso de colores fuertes, chillones, saturados y contrastados. Los fondos, a veces, en los carteles pintados, se combinan con tonalidades pastel y los contornos de las figuras y los textos se rodean con un degradado.

La mayor parte de las imágenes carecen de profundidad y parecen recortadas y pegadas en una superficie plana. Hasta la década de los sesenta, los colores se aplican dando lugar a un efecto ficticio, es decir, en ocasiones el color llega a teñir el rostro del

protagonista. También se hace de forma realista, donde las características más dominantes son la ausencia de rasgos duros, uso de difuminados en los contornos y de tonos pastel para los fondos.

Sin embargo, y a pesar de las características comunes, cada Estudio tiene sus propios estilos que se reflejan en sus carteles de cine. De todas, las que más destacan son las siguientes[1]:

a. Paramount.

Entre las características más destacables están:

1) Inclusión de figuras grandes y expresivas, a veces sobre fondos homogéneos que hacen prevalecer a los protagonistas.

2) Aplicación de colores brillantes, con tonalidades naranjas, amarillas y purpúreas.

3) Texto reducido hasta mediados de los cincuenta que incluirá largas listas de nombres de actores.

b. Metro Goldwyn Mayer.

Es la productora y distribuidora de mayor popularidad de los años 30 a los 60. En ella trabajan los intérpretes de mayor renombre universal. Entre las características más destacables están las siguientes:

1) Uso del dibujo de forma generalizada en los gráficos durante los años treinta.

2) En el uso del color hay tendencia hacia los matices oscuros, donde los ocres y azules saturados dominan la composición.

3) Aunque predominan las zonas claras y luminosas, hay una clara tendencia hacia el abuso de la tinta china.

[1] Gran parte de este estudio de las Promotoras está basado en el que realiza PERALES BAZO (1999: 180-212) en su libro *El cartel cinematográfico*, donde hace un estudio concienzudo de las características visuales que seguían los grandes estudios en la confección de los carteles publicitarios de los filmes que promocionaban.

4) A partir de los cuarenta comienzan a aclararse los fondos y a crearse vacíos con ausencias gráficas, otorgando a los afiches diseños más modernos y ligeros en cuanto a su tratamiento visual. Sin embargo, la tendencia hacia los fondos negros no desaparece, aunque se haga de forma intermitente.

5) En los cincuenta, se da una generalización en el uso del óleo y de retratos pintados. En ocasiones se procede al coloreado y retocado de fotografías para darles apariencia pictórica. Además se reduce considerablemente el uso de contenidos tipográficos.

Por último, se cuida la imagen de la estrella, ubicándola en los espacios estratégicos, sobre todo cuando se sitúa sobre fondos lisos y uniformes.

c) Columbia.

Comienza con composiciones muy convencionales, de carácter marcadamente conservador. Se dejará llevar por las líneas trazadas por otras productoras. Particularmente:

1) Dota a los rostros de unas tonalidades muy alejadas visualmente del realismo.

2) Se hace uso del *color falso*, dando lugar a que el color de los fondos o de una escena concreta se extienda a los rostros de los protagonistas, cubriéndolos de ese color y alejándolos de toda apariencia real.

3) Cuando superan ese efecto, los estudios Columbia regresan a sus orígenes pictóricos, retomando las formas, composiciones y tonalidades convencionales,

d) Warner Bros.

En estos estudios se diseñan carteles muy estilizados, modernos y de una gran expresividad. Entre sus características destacan:

1) Se recurre a cubrir las zonas carentes de información con ciertas tonalidades, huyendo de los espacios vacíos o en blanco.

2) Uso de Imágenes de gran tamaño, con composiciones centradas en los rostros de las estrellas.

3) Se potencia el género como signo de reclamo. Una de las grandes preocupaciones de los estudios es determinar el género en el que se puede ubicar el cartel.

4) Uso del falso color en los rostros, como se hace también en la Columbia.

e) 20th Century Fox.

En los años treinta y cuarenta utilizan unas tonalidades rojizas y amarillentas que se sustituyen a partir de los cincuenta por colores de tono pastel, dándose lo que se llega a denominar *Color por Deluxe*, en el que dominan los azules y rosáceos.

Entre las características más importantes destacan:

1) Eliminación de los cuerpos de las estrellas y el uso exclusivo de los rostros, con objeto de que se les reconozca con mayor facilidad.

2) La tipografía se ubica en la parte posterior o inferior de forma variada y sugestiva, reservando el centro del cartel para las imágenes más sugerentes.

3) Con la aparición del cine en color, la palabra cinemascope se resalta en los afiches.

4) En los sesenta y setenta se abandona el uso de rostros aislados para dar mayor énfasis a figuras más amplias, recurriéndose a ciertas posturas y signos eróticos. Se da un uso variado del color y se ubican las figuras de manera que transmitan cierto movimiento o ritmo visual. Además se reduce de tamaño la representación de las estrellas debido al descenso de protagonismo de las mismas.

f) RKO.

La RKO era experta en películas de *serie B,* de bajo presupuesto, que al final de la década de los sesenta será absorbida por la 20th Century Fox. Utiliza un estilo muy suntuoso, colorista y ambiental, con pocas imágenes, fondos vacíos y tintados. Al final de los cincuenta y sesenta se incorpora un mayor número de imágenes que denotan acciones y conflictos entre personajes.

En los cincuenta, al contrario que en otras productoras, lo fondos se cubren con gamas de colores oscuros, tendiendo hacia los diferentes ocres.

g) Universal.

En los años treinta y cuarenta, la escasez de estrellas lleva a la Universal a apostar por la creación de producciones de *serie B*.

En los cincuenta, con la entrada de algunas estrellas, se realizan producciones más costosas. Los dibujantes destacan sus rostros en los carteles como reclamo para la taquilla. Se recurre a la cabeza decapitada de la estrella con un tamaño lo suficientemente grande como para ocupar casi todo el cartel, acompañándola de los nombres de los protagonistas con letras más grandes y destacables.

A partir de los setenta, con la entrada de Steven Spielberg, la Universal Pictures se convierte en el estudio más poderoso de Hollywood.

h) United Artist.

A diferencia de las otras promotoras, los publicistas de la United Artist no se someten a las grandes estrellas, presentándolas en muchas ocasiones sin resaltar sus rostros y sus nombres de forma ostensible.

CAPÍTULO II.

PRECEDENTES DEL RETRATO EN EL CARTEL DE CINE ESPAÑOL DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

CAPÍTULO II. PRECEDENTES DEL RETRATO EN EL CARTEL DE CINE ESPAÑOL DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

2.1. La revolución del cartel

Aunque en un período de tiempo no muy extenso, debido a la rapidez con la que se daban los acontecimientos, en la segunda mitad del siglo XIX, se puede asegurar que el cartel, con sus características modernas, se anticipa a la llegada del cine.

En la segunda mitad del Siglo XIX, la multiplicación de nuevos productos e inventos y la aparición de grandes empresas que comenzaban a realizar importantes inversiones publicitarias, rebasando además los mercados nacionales y demandando una publicidad muy diferente y sugestiva que la desplegada en los severos diarios europeos y norteamericanos del momento, impulsaron con ello nuevos soportes publicitarios, como el cartel. Pues, la década de 1870 fue, según SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:56): *La fecha más apropiada para datar esta nueva expresión artística. En esta época las prensas litográficas ya eran capaces de reproducir grandes láminas a todo color en cantidades apreciables, y se daban unas condiciones sociales que permitían un nuevo tipo de relación entre el cliente y el proveedor*.

A lo largo del siglo XIX, se había ido perfeccionando la técnica litográfica, inventada en 1796 por el checo Aloys Senefelder, dando excelentes resultados artístico-satíricos ya en las primeras décadas, gracias a Goya en España y a los caricaturistas franceses como Géricault y Daumier, aunque más bien como manifestaciones artísticas que todavía no se podían considerar como carteles.

2.2. Precursores a nivel internacional

Fue en el París de 1870, donde surgió el cartel contemporáneo, sobre todo, de la mano del pintor e impresor Jules Chéret, buen conocedor de las técnicas de impresión que aprendió en Londres y París, e inventor de la *Chromo-litographie*. Fue uno de los primeros en hacer grandes carteles a todo color para la industria y los espectáculos. Eran carteles en los que dominaba de forma clara la imagen y donde texto e imagen constituían un todo armónico. A veces sugerían emociones, otras destacaban

movimientos. En ellos, aparecía la mujer como protagonista del cartel, con independencia, tantas veces de lo que se anunciaba. Se trataba de mujeres, alegres y risueñas con actitudes provocativas que a menudo nos recordaban a las que pintaban en sus cuadros Tiépolo, Fragonard o Watteau.

Chéret, a pesar de la modernidad de su utillaje tecnológico, seguía procedimientos artesanales en la confección de sus trabajos. Sus diseños los dibujaba directamente sobre la piedra litográfica, a la manera de los litógrafos tradicionales de comienzos del siglo XIX, como afirma BARNICOAT (1997:8): *Devolviendo así a la litografía ese carácter de medio directo de creación que había tenido con Goya y otras figuras de comienzos de siglo. Desde entonces, la litografía se había utilizado como un procedimiento para reproducir otras formas de expresión artística*.

Además Chéret incorporó su obra gráfica a la moda estética del momento, sin dejar de lado la influencia de muralistas barrocos como Tiépolo. Cierto que éste, como Henri Toulouse-Lautrec, poseía una sólida formación técnica, procedente del muralismo, aunque sabiamente conectado con el diseño más popular, dinámico y liberal, dotado de cierto desenfado carnavalesco.

En sus carteles destacaba el uso de colores planos, heredado de la ornamentación oriental que luego sería convertido en paradigma estético por los seguidores del Art Nouveau, con la intencionalidad de crear cierta ilusión de tridimensionalidad para captar la atención de los viandantes que se encontraban en la calle con su obra.

Estos carteles dieron publicidad a espectáculos visuales realizados con dioramas o panoramas que buscaban sorprender al público del momento que quedaba fascinado con las proyecciones se sombras o la ilusión de los movimientos de las mismas.

Por su parte, Toulouse- Lautrec (1864-1901) acomodó la propuesta del cartelismo a sus peculiares necesidades de expresión estética y unió el rango artístico del cartel con los objetivos comerciales, alejándolo de la pintura. Aspectos que en Chéret no se dieron de forma tan clara. Su obra fue corta. Pues realizó sólo 31 carteles a lo largo de su corta vida artística. Fue, en sus carteles para Jean Avril, en donde se percibió un estilo personal que influyó de manera decisiva en el cartelismo europeo de décadas posteriores que, según BARNICOAT (1997:64) estaba cargado de: *Movimientos, ironía, silueta,*

simplicidad en los colores y en el trazo, figuras reconocibles, reales, nunca idealizadas. Sus carteles tuvieron, pues, carácter de bosquejos, de inacabados que le conferían un gran atractivo estético, aunque menos patente en los dibujos y cuadros que realizó sobre esos mismos temas. Pues como afirma BARNICOAT (1997:24): *Lautrec debe mucho al ejemplo de Chéret, quien, por su parte, le consideraba "un maître". Sin embargo, los carteles de Lautrec suponen una ampliación apreciable de los logros de Chéret. Este relaciona el cartel con el arte del pasado al tiempo que lo establece como forma de expresión; Lautrec relaciona el cartel con la evolución futura de la pintura al tiempo que consolida esa forma de expresión*.

Sus carteles no estaban directamente relacionados con el cine, pero su estilo, lleno de elementos caricaturescos, con formas sencillas, lisas y líneas decorativas, fueron un antecedente del modernismo y de los carteles de principios del siglo XX.

El Art Nouveau fue el estilo moderno que más representó el cambio de siglo. El diseño de carteles formó parte de este movimiento artístico que afectó tanto a las artes mayores como a las menores. Pues, como pone de manifiesto SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:58): *El modernismo acabaría dando al cartel su máxima categoría artística, precisamente por valorar su lado menos artístico*. En cuanto a estilo, el Art Noveau dio un valor decorativo y ornamental a las configuraciones lineales que con frecuencia derivaban de las formas orgánicas. Tuvo varias denominaciones, dependiendo del lugar en el que se desarrolló: Modern Style y Liberty en inglés; Wiener Se-zession y Jugendstil en alemán; Floreale en italiano; y Art Nouveau en francés, siendo este término el que se impuso por encima de cualquier pretexto.

Este movimiento se originó con William Morris que fusionó en su Arts and Crafts Exhibition Society, creada en 1888, las tendencias medievalistas, prerrafaelistas con John Ruskin, y más cartesianas, racionales y pragmáticas, en cuanto a Viollet-Le-Duc.

Ilustradores británicos como Walter Crane, Beardsley, Mackintosh, y los cartelistas Beggarstaff Brothers, entre otros, impulsaron el modernismo, como estilo en el que se buscaba la economía de medios expresivos y ornamentales, la reducción de forma y color a la función de mancha y la siempre sorprendente composición de los elementos.

Las formas inspiradas en los grabados japoneses fueron uno de los elementos más significativos del Art Nouveau, especialmente en su versión parisina. Diseños de este tipo habían aparecido en los envoltorios de papel de algunos artículos del Extremo Oriente.

Sin embargo, el modernismo tuvo dificultades para imponerse en los Estados Unidos, aunque, una vez difundido, produjo en este ambiente un nutrido grupo de diseñadores muy influyentes: William H. Bradley, Maxfield Parrish o Edward Penfield. Además en Norteamérica, durante mucho tiempo se verían detalles modernistas en las carteleras. Pero su influencia afectó, dentro del cine, y en manera especial, a los directores artísticos. Su variante ornamental, conocida como Art Deco, traspasó el siglo XIX.

2.3. El retrato en los carteles de las tres primeras décadas del siglo XX

Ilustración 1. Locura de amor, 1909, cartel sin firma.

2.3.1. El retrato en los primeros carteles de cine

Los carteles que anunciaban las primeras proyecciones cinematográficas en España, durante los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, no se diferenciaban mucho de los que se usaban para dar a conocer cualquier espectáculo del momento. Su diseño era en casi todo muy parecido al que se hacía para anunciar las corridas de toros, las atracciones de feria o cualquier obra de teatro. SÁNCHEZ LÓPEZ (1996:143), en relación a los primeros locales de proyección ya fijos en Zaragoza, destaca que: *Estos y los locales feriales con los que convivían tenían carteles llamativos y de colores chillones, semejantes a los de cualquier otra atracción ferial*.

Sin embargo, estos primeros carteles eran escasos y con poca difusión, debido a que la propia incipiente industria cinematográfica carecía de suficientes apoyos económicos, institucionales y privados. Cuestiones, a las que se le añadieron su debilidad, con

películas de corta duración, y su falta de proyección al exterior, lo que se tradujo a su vez en una producción incierta y poco constante que afectó tanto a la producción de los filmes como a la de su propaganda. BAENA PALMA (1196a:13), refiriéndose a esta misma cuestión, resalta que: *El cartel de cine de los inicios siguió unos derroteros de escasa ventura y fertilidad, al no contar con ni una sola circunstancia propiciatoria, aunque, en realidad, todas las vicisitudes por las que pasó fueron siempre consecuencia de la endeblez económica y técnica de nuestro cine, frente a la robustez del foráneo*.

A partir de 1910, la situación comenzaba a mejorar y se podían apreciar ya carteles totalmente desligados de los otros espectáculos, con información propia, y en los que la figura humana cobraba significado en relación con el argumento de la película. Eran carteles en los que predominaba el plano entero de los personajes en medio de una escena ambientada en el filme.

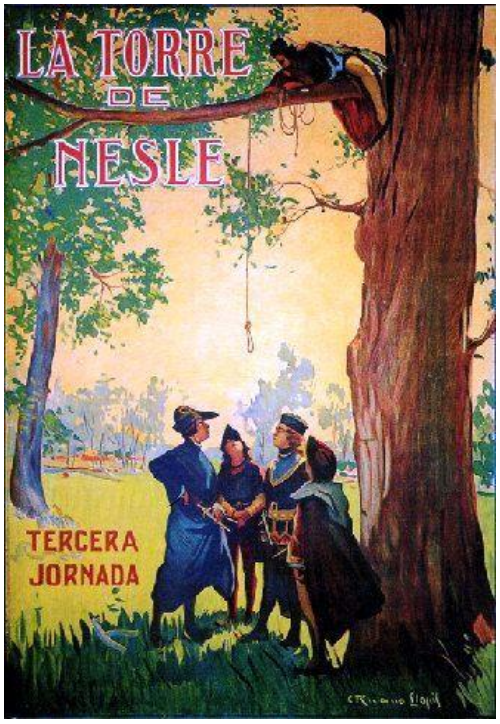


Ilustración 2. La Torre de Nesle, 1912, cartel de Carlos Ruano Llopis.

Así encontramos carteles como el de la película *Locura de Amor* (1909) (Ilustración 1), dirigida por Ricardo de Baños y Alberto Marro, en el que se representa a la reina Doña Juana de cuerpo entero, de pie, en posición de tres cuartos en la parte derecha, contemplando el féretro de su esposo muerto. La escena, cargada de dramatismo, está resuelta con una composición y técnica propias del realismo pictórico de finales del siglo diecinueve.

En esta misma línea se encuentran carteles como el de la película *Don Pedro I* (1911), también dirigida por Ricardo de Baños y Alberto Marro, firmado por el pintor Pére Montayá o el de *La Torre de Nestle* (1912) (Ilustración 2), realizado por el valenciano Carlos Ruano Llopis.

Desafortunadamente, de este tipo de carteles hoy no quedan muchos ejemplares realizados antes de 1920 en los que, como en los anteriores, se utilizase el dibujo y el

color en la representación de los filmes a los que hacían referencia, ya que en la confección de la gran mayoría se recurría a la fotografía coloreada.

Por otra parte, como apunta BAENA PALMA (1996b:34): *No será hasta la década de los veinte cuando el cartel de cine comience una andadura que si no del todo uniforme, establecerá las bases de un futuro que se adivine cercano. Hasta ese momento, la mayoría de los carteles que engalanaban las fachadas de los coliseos eran producidos fuera de nuestro país y en el idioma original de la película, algo que, salvo excepciones, se mantendrá hasta la década en este tipo de producciones*.

2.3.2. El retrato en los años veinte

Ilustración 3. Por un milagro de amor, 1926, cartel de J. Estrems.

En los años previos a 1920, con la proliferación de salas dedicadas exclusivamente para la proyección de películas, el aumento del tiempo de metraje en los filmes y el apoyo de las productoras nacionales al cine autóctono, se produjo un auge en la confección de carteles que anunciaban dichas exposiciones. Esto contribuyó a que los carteles cobrasen cierto carácter gráfico y plástico, con imágenes más coloristas –gracias a la reproducción litográfica- y en las que el dibujo, las escenas costumbristas y la representación de algunos de los personajes, extraídos de alguna secuencia del filme, jugaron un papel importante en los mismos.

Entre los artistas que representan esta línea costumbrista destacó el valenciano J. Estrems, gran dibujante y buen conocedor del color y de la técnica litográfica. Entre sus trabajos más destacados se encuentra el cartel de *Gigantes y cabezudos* (1926). En este cartel, Estrems representa de pie a los personajes del filme, en un gran plano de conjunto a modo de panorámica cinematográfica, cogidos de la mano y colocados en

una hilera decreciente que abarca toda la zona central del mismo, siendo éste un recurso que se generalizará más adelante.

El otro cartel costumbrista de Estrems *Por un milagro de amor*, también de 1926, contiene una escena del filme en la que se puede reconocer la huerta levantina, con la barraca, los naranjos y las palmeras como escenario y a los personajes del drama romántico César Mairena, Duque de Mairena, que está sentado en la puerta observando a su amante, Valentina Zárate "la loba", que está cosiendo un paño (Ilustración 3).

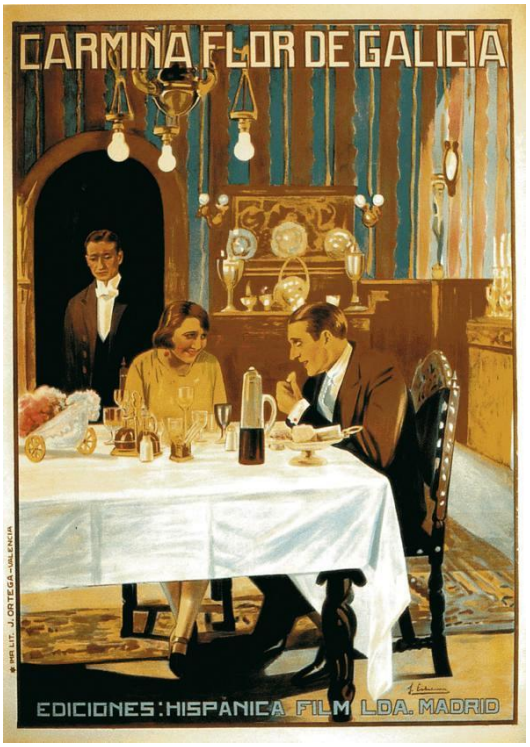


Ilustración 4. Carmiña, flor de Galicia, 1926, cartel de J. Estrems.

Otros dos trabajos de Estrems que reflejan escenas cotidianas son los de las películas *Rosa de Levante* y *Carmiña, flor de Galicia*, ambas de 1926 (Ilustración 4).

Otro cartelista que realizó sus trabajos de propaganda cinematográfica de esta década, centrándolos en el dibujo de personajes y escenas ambientadas de las películas del momento, fue Joaquín García Moya. De hecho, en algunos de sus carteles se apreciaban ya intentos de incluir las facciones de los actores de los filmes en los mismos, lo que le incluye en esa primera lista de cartelistas precursores del retrato en el cartel cinematográfico de la siguiente década.

Así, en el cartel de la película *Los granujas* (1924) (Ilustración 5), Joaquín construye la composición con tres personajes de pie, en posición de tres cuartos, ocupando la parte central del cartel y sobre un fondo neutro resuelto con superficies de color discontinuas.

Otro aspecto a destacar en este dibujante es la integración de los personajes en el cartel, a través de la complicidad comunicativa de sus miradas.

En esa misma línea representativa de carteles en los que se incluyen niños mendigos o pícaros, se encuentra el retrato que Joaquín realiza de "Pitusín" en el cartel de *El Lazarillo de Tormes* (1925), en el que también se retrata a la estrella femenina del momento Carmen Viance, con peculiar estilo colorista, lleno de colores brillantes y luminosos.

A lo largo de esta década, otro de los cartelistas más prolijos de la misma fue César Fernández Ardavín, pintor y cartelista, perteneciente a la familia de litógrafos madrileños Litografías Fernández.

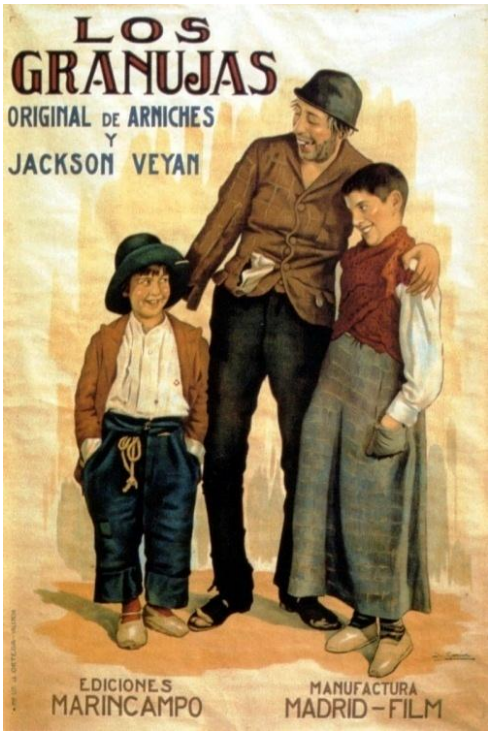


Ilustración 5. Los granujas, 1924, cartel de Joaquín García Moya.

En el seno de esta empresa de la familia Fernández Ardavín, el joven César conoció de primera mano las tendencias de la publicidad del momento y se inició en este arte del cartel de cine desde muy joven. Realizó los carteles de las películas de su hermano Eusebio y firmó algunos trabajos con su nombre completo, aunque más tarde lo haría con el seudónimo de "Vinfer".

Ardavín, desde muy joven destaca en la pintura como buen conocedor del color, el dibujo y el retrato, llevando a cabo su labor como cartelista de cine y otros espectáculos, desde principios de siglo hasta los años treinta.

Es también uno de los que mejor ha representado la figura humana en los carteles de cine desde muy joven. Pues a inicios de los veinte llega a realizar carteles para los filmes *¡Cuidado con los ladrones!* (1919), *La verbena de la Paloma* (1921) y *La revoltosa* (1924) (Ilustración 6), en los que ya se puede apreciar su habilidad para la composición y el retrato. Son carteles que representan a los personajes en planos medios, con una gran carga cromática, ocupando los dos tercios o la parte superior del cartel y dejando el resto libre para la información textual, poniendo ya de manifiesto su madurez artística.

Ese conocimiento y dominio del dibujo y de la técnica litográfica, le permiten a Vinfer jugar con ventaja para continuar confeccionando composiciones de gran belleza y realismo en la segunda mitad de los años veinte.

En este sentido, cabe resaltar que, aunque los carteles españoles de los años veinte hiciesen referencia casi en exclusiva a las películas nacionales y a los actores que las protagonizaban, no estaban tan alejados de la concepción que Hollywood tenía del retrato de sus grandes estrellas cinematográficas a través del *star-system* a finales de esta misma década. Ya tanto César Fernández Ardavín como otros cartelistas españoles, estaban haciendo uso de ese recurso, aunque sin las estridencias de Hollywood ni con el reparto tan equilibrado de los diversos componentes del mismo.

Ilustración 6. La revoltosa, 1924, cartel de César Fernández Ardavín.

Así encontramos retratos de bustos de los personajes, ocupando todo el espacio del cartel, tanto el del actor Raymond Sarka, en el cartel que Ardavín hace para *El negro que tenía el alma blanca* (1927) (Ilustración 7), como el de la actriz Carmen Rico en el que Joaquín diseña para la película *Mientras la aldea duerme* (1926).

Ardavín es un buen fisonomista, al que le gusta dibujar rostros grandes de mujer. Prueba de ello es el retrato que realiza de la actriz Conchita Piquer, en el cartel promocional de la película *El negro que tenía el alma blanca* (1927). Pues dibuja y pinta un primer plano de la actriz con los hombros en posición de tres cuartos y el rostro de frente y aire melancólico, con un punto de vista bajo que le da realce y majestuosidad a la actriz que porta una peineta de perlas en la cabeza, al mejor estilo modernista. Todo dibujado y coloreado sobre un fondo neutro con una resolución técnica impecable.

Sin embargo, lo más destacable de esta última etapa de César son los carteles que realiza para la película alemana *Se cruzó en mi camino* (Der Meister der Welt, 1927,

Gennaro Righelli). Uno de ellos con una escena del filme y el otro con la imagen de la protagonista en solitario. En ambos Ardavín realiza un excelente retrato de la actriz Olga Tschechowa, destacando en el que aparece la estrella en posición de tres cuartos con gesto de pose -muy propio del *star-system*- que se ve reforzado por la inclusión de su nombre en la parte inferior del cartel, bajo el título del filme.

Ardavín ya había realizado en su etapa temprana otros carteles para películas extranjeras, unos con composiciones más simples y otros un poco más complejas, con una o dos tintas o con una paleta más rica en color, pero siempre con predominio del dibujo sobre la gama cromática. De entre ellos destacan los carteles realizados para películas americanas como el de *Armas al hombro* (Shouldermans, 1918, Charles Chaplin), con un excelente primer plano colorista de Charles Chaplin portando una cartela de invitación y presentación de la película en dos cines o el de *El farol rojo* (The red Lantern, 1919, Albert Capellán), con una bailarina dibujada de perfil con los brazos levantados, realizada con tonos sepia sobre fondo rojo.

Ilustración 7. El negro que tenía el alma blanca, 1924, cartel de César Fernández Ardavín.

A pesar de que, en los años veinte, se apoyaba a la cinematografía nacional en pro de la creación -sobre todo en la segunda mitad de la década- del star-system español, financiando la publicidad de sus propias producciones cinematográficas y estrellas, hubo cartelistas que como Ardavín realizaron carteles para la promoción de películas extranjeras. Joaquín García lo hizo también de forma muy temprana con sus carteles para la película *Tarzán de los monos* (1920). Sin embargo, la gran mayoría de los carteles y programas de mano eran anónimos, como los que se hicieron para dar a conocer las películas de *El capitán Blood* (1924), *3 hombres malos* (1926) o *El zeppelín perdido* (1929), muchos de ellos con predominio del dibujo y las tintas planas.

A finales de la década comenzaron a instalarse las productoras extranjeras en España, sobre todo las norteamericanas, con su empeño de promocionar el star-system -un nuevo sistema de diseño del cartel de cine basado en el culto a la imagen y la publicidad de la estrella de Hollywood- imponiendo sus propios criterios de creación y estética. Irrupción que acabaría con este período de libertad creativa, ya que la gran mayoría de los cartelistas de la década habían seguido sus propias técnicas y criterios compositivos que habían dado lugar a una gran época dorada del retrato en el cartel de cine.

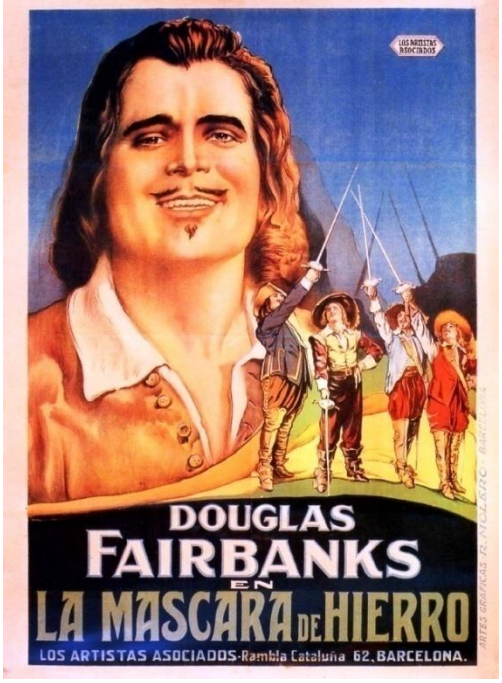


Ilustración 8. La máscara de hierro, 1929, cartel editado por Los Artistas Asociados.

La instalación de los grandes estudios norteamericanos en el mercado publicitario español provocó que parte de sus carteles, que hasta ese momento habían sido confeccionados por cartelistas foráneos, comenzasen a ser producidos por nuestra industria. Entre los más tempranos destacaron los editados bajo los sellos de Los Artistas Asociados e Hispano Foxfilm, entre otros.

Un claro ejemplo de esto son los carteles de *La fierecilla domada* y *La máscara de hierro* (Ilustración 8), ambos de 1929. En el primero ya se aprecia la impronta del *star-system*, con el nombre de las dos estrellas en la parte superior y su retrato en plano entero, ocupando toda la superficie del cartel, aunque todavía representando una escena del filme.

Sin embargo, en el segundo ya se apuntan las líneas más generales y comunes de este nuevo sistema compositivo. Pues, en el mismo, aparece el busto de la estrella Douglas Fairbanks como fondo tras una escena de los mosqueteros, representados con un plano entero en la parte inferior derecha, mientras que el nombre de la estrella y el del filme se ubican bajo la misma.

Esta influencia de los grandes estudios norteamericanos en los cartelistas también se deja ver en el cartel que en 1928 realiza César Fernández Ardavín para la película

Colorín, de Adolfo Aznar, en el que, como en los dos anteriores de los Artistas Asociados, destaca el nombre de la estrella española Dina Montero en la parte superior.

Finalmente, con la llegada de los años treinta acabó una década de gran importancia para el retrato en el cartel de cine de los artistas españoles que supuso un gran sumario de nuevas formas de expresión gráfico-plásticas que irían más allá de los intereses publicitarios. A la libertad compositiva se unió también la gran variedad de estilos y formas de representación de la figura humana dentro del cartel.

2.4. Años treinta: Fijación de las bases del retrato en el cartel de cine

Con la entrada de la nueva década, se acabó con algunas de las tendencias anteriores relacionadas con la propaganda publicitaria, como consecuencia de la aparición de nuevos factores a nivel internacional y nacional.

A finales de los años veinte, el cine sonoro irrumpió en la industria cinematográfica internacional, surgiendo en el seno de los estudios norteamericanos de Hollywood. Esto supuso un gran acicate para las industrias nacionales que habían gozado de sus propias épocas doradas en este terreno. Pues la posibilidad de oír a los personajes de un filme, acabó con multitud de películas de cine mudo y las salas que las proyectaban.

Ilustración 9. Al servicio de las damas, 1936, cartel anónimo.

Junto a este adelanto técnico se creó toda una gran maquinaria propagandística, encargada de vender el producto cinematográfico a nivel mundial para acaparar la primacía en los diversos países. Para ello se potenció la figura estelar, tanto en el protagonismo de los actores en los filmes como en su promoción publicitaria, dándose un verdadero culto a su rostro y figura en el denominado *star-system*.

La gente quedaba eclipsada con toda esa campaña mediática que se hacía efectiva a través de medios gráficos principalmente como el cartel, los programas de mano, las plumas para prensa o los grandes murales en las fachadas de los cines. Competencia a la que la producción nacional no pudo hacer frente, acaparando las grandes producciones de Hollywood la gran mayoría de las salas de cine españolas.

A todo esto hay que añadir que en España se dieron unas circunstancias especiales y muy concretas a nivel político. Este largo período se inició en la década de los años treinta con la proclamación de la Segunda República y acabó con la confrontación civil, que dio paso a los años cuarenta con el establecimiento de la dictadura franquista. Un período bastante convulso y variado que afectó de manera significativa a todo lo relacionado con la cultura y en especial con el cine. Pues se pasó de una política de apoyo a las producciones cinematográficas nacionales por parte de la Segunda República en los años treinta a una etapa de censura cinematográfica con el inicio de la dictadura franquista a lo largo de los años cuarenta.

Ilustración 10. Bajo el terror de El Águila, 1932, cartel de Ramón.

Sin embargo, y a pesar de ello, a lo largo de estas dos décadas, la propaganda cinematográfica cobró bastante fuerza e importancia sobre todo el retrato y la figuración, siendo la tendencia pictórico-gráfica la que predominó y destacó por encima de otras formas y técnicas expresivas y comunicativas. Pues durante estos veinte años se sentaron y consolidaron las bases de lo que sería el retrato en el cartel de cine en los casi treinta años siguientes.

2.4.1. El retrato como primer reclamo publicitario

La irrupción del cine sonoro en las proyecciones cinematográficas invitó a las Grandes Productoras y Distribuidoras a recurrir a la creación de Grandes Estudios de Diseño para dar publicidad a sus películas. Estos estudios se consolidaron como grandes

espacios de creación, atrayendo o contratando a grandes dibujantes del momento, bien nacionales o recién llegados de Europa a Hollywood.

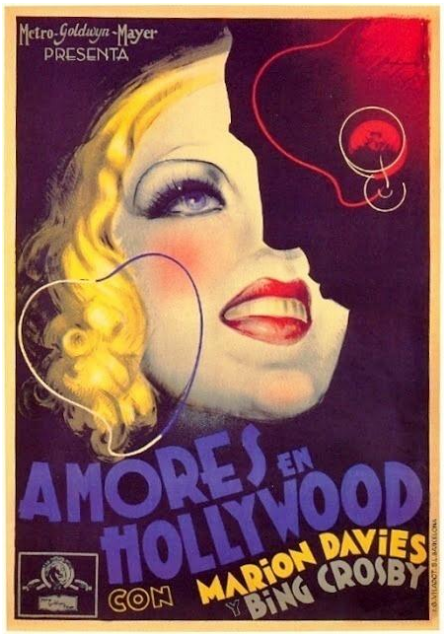


Ilustración 11. Amores en Hollywood, 1933, cartel de Josep Morell.

En España se dio una larga lista de artistas que se sintieron atraídos por esta industria, como Ramón, Perís, Chapí y Soligó, entre otros. Sin embargo hubo algunos que se marcharon a otros medios publicitarios o al mundo de la pintura, ya que no soportaban las normas y exigencias compositivas a las que los querían someter estos estudios y las promotoras. Pues la libertad compositiva anterior desapareció con el inicio de esta nueva década.

Los nuevos cartelistas españoles debían hacer frente a nuevos retos y asumirlos en poco tiempo, ya que las promotoras inundaban con carteles americanos los escenarios publicitarios, fijando en sus superficies unas bandas con los títulos de las películas en español. Se trataba de cambios que llegaban a afectar a la composición, a la representación gráfico-plástica y a los recursos técnicos. Pues, aunque las películas continuaban haciéndose en blanco y negro, hasta los inicios de los cincuenta, y el material fotográfico les llegaba también en esos colores, los cartelistas tenían que primar el color sobre lo monocromático, el retrato frente a la escena costumbrista y la composición simple por la compleja. Sin embargo hubo aspectos técnicos que continuaron, como el dibujo, el uso del guache y la acuarela, incorporándose también el óleo en la confección de los bocetos para carteles, programas de mano y murales.

La adaptación a esta nueva situación se realizó en un principio de forma tímida, cogiendo maestría y fuerza a mediados de la década. Ejemplo de ello son los carteles que se realizaron para películas de finales de los veinte y principios de los treinta. Algunos eran anónimos, sin firma, debido a las propias exigencias de las grandes distribuidoras o al patrocinio de los propios estudios que imponían su nombre al de los artistas que trabajan para ellos. Entre los primeros estaban los carteles que se realizaron para la Universal como *Al este de Borneo* (1931) o *Al servicio de las damas* (1936)

(Ilustración 9). Otros llevaban el nombre de las industrias litográficas que los imprimían o encargaban, como las valencianas y las catalanas, entre ellas las de Martí y Marí, con una amplia muestra de carteles de películas de cartelistas que se privaban de estampar sus firmas por exigencia de estos estudios o empresas patrocinadoras.

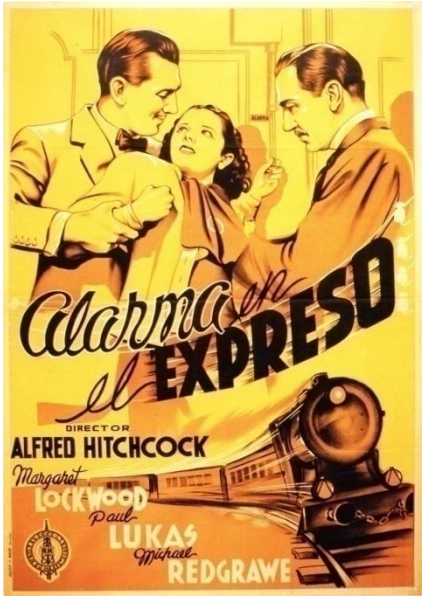


Ilustración 12. Alarma en el Expreso, 1938, impreso en Gráficas Martí y Marí de Barcelona.

En algunos carteles de la década de los años treinta, sobre todo de la primera mitad, se dio todavía una persistencia de los recursos ideográficos y compositivos de la etapa anterior, ya que hubo cartelistas que continuaron con su labor en este nuevo período de creación del cartel. Se dio por tanto, una gran variedad de estos recursos junto a otros nuevos. Todos iban encaminados al logro de un objetivo común: la promoción de los filmes utilizando como primer reclamo la imagen de sus estrellas más representativas. Entre las innovaciones más comunes se encontraba un amplio conjunto de aportaciones, tales como:

a) La innovación técnica y compositiva en:

1) La persistencia y continuidad en la presentación de las imágenes de los protagonistas con un acabado casi pictórico, como se aprecia en el cartel que Joaquín García realiza para el filme *Rasputín* (1932), con los bustos de perfil de los actores Conrad Veidt y Charlotte Andersen, realizados con una aplicación del color parecida a la pincelada suelta en los ropajes y más definida en los rostros.

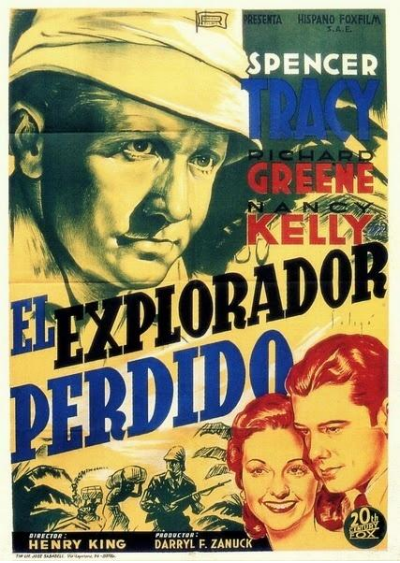


Ilustración 13. El explorador perdido, 1939, cartel de Soligó.

2) El predominio de las tintas planas y contornos abiertos sobre trazos cerrados, de clara influencia modernista, como se aprecia en el cartel *La brigada móvil de Scotland Yard* (1932), de Santaballa.

3) La realización de los rostros, fondos y otros elementos gráficos con extremada limpieza, degradados del color y contornos suaves y nítidos, en carteles como *Bajo el terror de El Águila* (1932) (Ilustración 10), de Ramón.

4) El empleo de técnicas mixtas, bien con partes coloreadas y otras con trazos o dibujos realizados con el pincel seco en carteles como *La viuda alegre* (1934) o bien con partes realizadas con aerógrafo, tintas planas y zonas pintadas con pincel sobre fondos oscuros, en *Amores en Hollywood* (1933) (Ilustración 11), de Josep Morell.

5) El predominio del dibujo sobre manchas de color en carteles de diferentes géneros y temáticas, como se aprecia en el afiche de *Alarma en el expreso* (1938) (Ilustración 12), impreso en gráficas Martí y Marí, en el que, en la parte superior, se dibuja la escena de los tres personajes representados con planos medios y puntos de vista bajos, a base de dibujos de tintas ocres sobre fondo de color ocre amarillo, y en la inferior la escena del tren con trazos de color tierra sombra sobre fondo siena. También se realiza el dibujo entonado en carteles de wésterns, como en el de *Un hombre de paz* (1932), sin firma, confeccionado en gráficas Bores de Barcelona. En éste hay un retrato del actor Walter Huston como personaje único, representado con un plano americano en posición de tres cuartos, con el revólver en la mano derecha y el típico traje de Marshall; o de aventuras, como el afiche de *El explorador perdido* (1939) (Ilustración 13), de Soligó, con el rostro del actor Spencer Tracy, realizado con tinta gris verdosa sobre fondo de color falso amarillento, en la parte superior, y el dibujo de los rostros de la pareja de actores, formada por Richard Greene y Nancy Kelly, en la parte inferior derecha, hechos con aplicaciones de color ocre rojo sobre el fondo amarillo cromo.

Ilustración 14. Sangre y pólvora en Arizona, 1942, cartel de los estudios Llo-An.

Igualmente se hacían dibujos en tres tintas, en carteles como el de los caballistas de *Sangre y pólvora en Arizona* (1942) (Ilustración 14), de los estudios Llo-An. También con la representación del busto o la figura de cuerpo entero, con predominio del dibujo

sobre el color como, por ejemplo, en el cartel que Rafael de Penagos realiza al final de la década para *La jungla en armas* (1939), en el que los personajes se representan frontalmente, de cuerpo entero, con claro predominio del trazo y base de un solo color.

6) Junto al recurso del color falso, como base cromática de las imágenes, en algunos carteles se da la representación del rostro o de alguna escena en un solo color con una clara intencionalidad comunicativa. Así por ejemplo, se usa el verde en los rostros de carteles como el de *El hombre y el monstruo* (1931) (Ilustración 15), realizado en Litografías Martí y Marí por encargo de la Paramount, para diferenciar al Dr. Jekyll de su transformación en el monstruo de Mr. Hyde; el verde más claro para representar a la pareja de hampones en el de *La sombra del Hampa* (1934), anónimo; el color rojo para resaltar el rostro de un delincuente en el de *Compás de espera* (1934), de Soligó; el color azul para destacar los rostros de los enamorados en el de *Rosa de Francia* (1935), o el rostro del excelente detective en el de *Sherlock Holmes contra Moriarty* (1939), ambos realizados por Soligó.

Ilustración 15. El hombre y el monstruo, 1931, cartel impreso en Gráficas Martí y Marí.

b) La representación estética y plástica de la estrella.

A lo largo de esta década, las figuras de las estrellas protagonistas de los filmes se fueron confirmando como el mayor recurso del cartel publicitario de los mismos. Se recurrió a sus rostros o bustos, de medio cuerpo o de cuerpo entero, en solitario, en pareja o acompañadas, creando así un lenguaje icónico de gran fuerza comunicativa, reforzado en la mayoría de los casos por los elementos textuales que conformaban el cartel de cine. Junto a esta inquietud publicitaria se dio también la intencionalidad plástica, recurriendo según el cartelista, a formas de representación del rostro en las que el dibujo y el color jugaban, a la vez, un papel estético y formal de primer orden. Se comenzaba una nueva forma de presentar el producto cinematográfico que iba a primar en todos los medios y recursos publicitarios, como carteles, murales, programas de

mano, etc., a lo largo de más de medio siglo de nuestra historia reciente. Entre los recursos más utilizados en este primer momento destacaron:

Ilustración 16. Prisionero del odio, 1938, cartel de Soligó.

1. La presentación del rostro de la estrella en solitario como tema principal de la composición.

En la mayoría de los casos, la representación en solitario de la estrella venía impuesta o era un claro deseo de los grandes estudios dependientes de las Grandes Productoras, en su mayoría de origen norteamericano. Los cartelistas veían así restringida su libertad compositiva, en algunos casos, ya que tenían que representar a las estrellas evitando los signos de vejez, los puntos de vista demasiado descentrados o en posiciones complicadas que denotasen algún defecto estético. Hubo algunos diseñadores que eludieron estos imperativos con gran dominio técnico y plástico, ya que a diferencia de la fotografía, en la que se usaba la técnica del flou o retoque fotográfico, la pintura creaba degradados y contrastes cromáticos y tonales que por sí solos ocultaban o disimulaban tales impurezas, otorgando al cartel mayor realismo, belleza y credibilidad. Así, entre las formas más comunes de representación del rostro en solitario estaban:

Ilustración 17. La reina Cristina de Suecia, 1934, cartel anónimo.

a) El rostro del personaje principal acompañado de algún elemento icónico o simbólico que hiciera referencia a la temática del filme. Un ejemplo claro es el cartel de *Prisionero del odio* (1936) (Ilustración 16) que Soligó realiza para 20th Century Fox. Sobre un fondo neutro de color blanco, Soligó dibuja el rostro del actor Warner Baxter, en posición de tres cuartos, con la cabeza levemente inclinada hacia la derecha, ocupando toda la superficie del cartel y con una camiseta oscura de la que penden los eslabones de una cadena que relacionan al personaje con la temática de la película, un drama de la Guerra

de Secesión. Otro cartel en el que el rostro de la estrella destaca sobre el fondo del mismo es el de *La nave de Satán* (1935), realizado por Josep Morell para la Fox. En él, Morell destaca el rostro inclinado hacia delante del actor Enry B. Walthall y en la parte inferior dibuja el buque inclinado sobre las olas. Es un cartel en el que ya se dan recursos técnicos y compositivos más avanzados. Pues Morell resuelve la composición superponiendo el buque a la barbilla del personaje, por medio de degradados y transparencias.

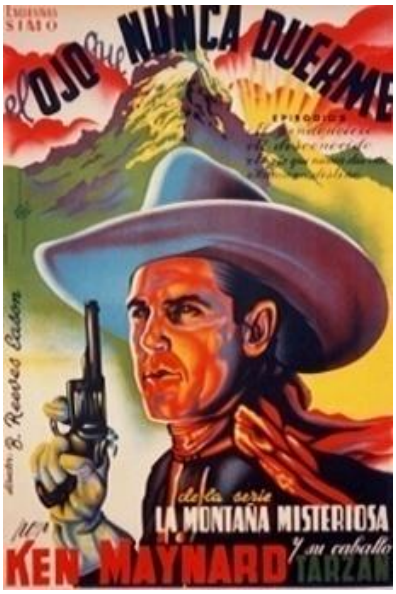


Ilustración 18. La montaña misterio-sa, 1934, cartel de Chapí.

Sin embargo, a veces sólo se representaba el retrato de la actriz sin apenas elementos temáticos identificadores, como se puede apreciar en el retrato de Greta Garbo, en el cartel de *La reina Cristina de Suecia* (1934) (Ilustración 17), anónimo, en el que el rostro candoroso y juvenil de la actriz invade toda la superficie del mismo. Sólo el cuello y el peinado nos sitúan en una época pasada, pero nada indica que ésta sea una reina.

b) El busto de la estrella acompañado de elementos identificadores del género cinematográfico. A diferencia de la década anterior, ahora se realizaban los retratos del busto de la estrella, de medio cuerpo, cuerpo entero y hombros más la cabeza con instrumentos o elementos icónicos, gráficos o plásticos que ayudaban a identificar al personaje, pero también a la temática y al género cinematográfico del filme. Así, por ejemplo, encontramos: 1) los retratos de vaqueros del viejo oeste, como el retrato del cowboy Ken Mainard del capítulo "El ojo que nunca duerme", de la serie *La montaña misteriosa* (1934) (Ilustración 18), de Emilio Chapí, en el que el revólver que porta el personaje en la mano derecha, el pañuelo del cuello y el sombrero lo sitúan en el género del Wéstern; 2) los retratos de espadachines, mosqueteros, corsarios, piratas o bucaneros, como el de *El corsario negro* (1936) (Ilustración 19), realizado por Barranco con el sello de Cifesa, la recién creada distribuidora española. En el cartel aparece un retrato del protagonista, representado de cintura para arriba, cuyos ropajes, sombrero y espada informan al espectador de que se trata del subgénero de intriga y espada dentro del cine de aventuras; 3) El retrato de

época, como el cartel de *Cleopatra* (1934), impreso en Litografías Martí y Marí, siguiendo las indicaciones y peticiones de anonimato impuestas por Paramount. Un cartel que contiene el busto de la actriz Claudette Colbert, en posición de tres cuartos y con los brazos cruzados, ornamentada con el traje, los brazaletes, el collar y el tocado propios de la reina de Egipto del imperio nuevo que sitúa la temática dentro del género histórico.

Ilustración 19. El corsario negro, 1936, cartel de Barranco.

c) El rostro de la estrella acompañado de una escena del filme. Fue uno de los recursos más usados por los cartelistas. Se retrataba a la estrella, casi siempre sonriente o con una pose tranquila, con la mirada hacia un lateral o al frente que: 1) En ocasiones, contrastaba con el dinamismo de la escena representada, como sucede en el cartel de *Camino del Oeste* (1931) (Ilustración 20), realizado por los estudios Llo-An, con el retrato de Gary Cooper con sombrero de cowboy ocupando las tres cuartas partes superiores del mismo, reservándose la parte inferior para la escena en la que el personaje dispara a unos barriles de pólvora de una canoa, con los indios a caballo dirigiéndose hacia él a través del río y las caravanas ardiendo tras ellos; 2) En otras, el retratado mira hacia delante, al frente, como buscando la complicidad del observador, acompañado en un lateral o en la parte inferior de una escena del filme a modo de zona iluminada por un foco, como se puede apreciar en el cartel de la película francesa *La gran ilusión* (1937), diseñado por López Reiz.

Ilustración 20. Camino del Oeste, 1931, cartel de los estudios Llo-An.

d) El retrato del protagonista de pie, de cuerpo entero y de frente, con aire de superioridad o prepotencia, acompañado de una escena del filme, bien situada en la parte inferior del cartel o bien detrás del mismo. Entre otros destaca el retrato de Gary Cooper, realizado por Ramón para el filme *Las*

aventuras de Marco Polo (1938), con el protagonista sonriente de pie, las manos en las caderas y las piernas entreabiertas, con clara imagen de triunfador. Con una postura similar, Ramón realiza el retrato del actor Rex Lease como general en el cartel de *La flecha sagrada* (1934) (Ilustración 21), con dos pistolas, una en cada mano, de pie, y una escena de indios y soldados luchando tras él llena de luz y color.

Ilustración 21. La flecha sagrada, 1934, cartel de Ramón.

2. El recurso de la pareja de estrellas como garantía de éxito del filme.

Se recurre a la presencia de la pareja integrada por un actor y una actriz de renombre entre los que se establece una relación o atracción amorosa, indistintamente de la temática o del género cinematográfico al que pertenece el filme. Es un recurso del cartel que terminará imponiéndose por encima del retrato individual en las siguientes décadas, sobre todo a partir de los sesenta, cuando se debilita el *star-system* como consecuencia de la pérdida del aura publicitaria de las estrellas al convertirse éstas en actores domésticos y populares en los seriales de televisión.

En estos carteles encontramos:

a) A la pareja con los rostros cercanos sin llegar a tocarse, mirándose, como en el cartel de *Amor de gaucho* (1935), de Soligó, o con intención de acariciar el rostro del otro con la mano y mirándose a los ojos, como en el de *Al servicio de las damas* (1936), ya citado anteriormente.

b) El acercamiento de los rostros mirándose fijamente con la intención de besarse o abrazarse, como se parecía en el cartel de *Papá Levonnard* (1939), anónimo, o con las mejillas unidas en el cartel de *Bajo dos banderas* (1936), de Soligó.

c) La separación de la pareja a través de fórmulas como:

1) La ubicación del retrato de cada uno de los personajes en un extremo del cartel, incluyendo una escena intermedia, como se aprecia en el afiche que realiza Moscardó del filme *Buffalo Bill* (1936) (Ilustración 22), con un excelente retrato de Gary Cooper con sombrero y un colt en la mano -dibujado en la esquina superior izquierda- y el de la actriz Jean Arthur, en la esquina inferior opuesta; o en el que realiza Perís Aragó para *Ha nacido una estrella* (1937), dibujando a la actriz Janet Gaynor, con el cuerpo más pequeño que la cabeza, llevada por una cigüeña, con la intención de resaltar su nacimiento.

Ilustración 22. Buffalo Bill, 1936, cartel de Moscardó.

2) La colocación de uno de los miembros de la pareja delante y el otro detrás, bien en una posición un poco elevada o superior o bien como fondo del cartel. Una de estas soluciones se puede apreciar en el cartel de *Sherlock Holmes contra el Doctor Moriarty* (1939), en el que Soligó sitúa el retrato de Serlock (Basil Rathbone) ocupando casi todo el fondo, aunque no como telón, mientras que el rostro de la joven actriz Ida Lupino aparece en el margen inferior derecho con un tamaño considerablemente más pequeño. Se trata de uno de los recursos más extendidos del *star-system* que obedece a las exigencias impuestas por los actores de mayor renombre: la representación de su rostro y nombre en un tamaño más grande y con mayor preeminencia que los del resto de los actores.

3. El retrato de tres o más actores de reparto con papeles importantes en el filme.

Con el tiempo y dependiendo del género cinematográfico, la preeminencia del retrato de las estrellas como reclamo se extendió a otros personajes coprotagonistas o antagonistas de los filmes. Para ello se recurrió a los esquemas compositivos anteriores en algunos casos y en otros se introdujeron nuevas fórmulas estéticas, aunque sin perder de vista que la estrella de mayor renombre debía ocupar el lugar más destacado o

realizarse con mayor tamaño que el resto. Así se dieron formulas que incluían los retratos de los actores importantes como:

a) Los tres personajes importantes de un triángulo amoroso.

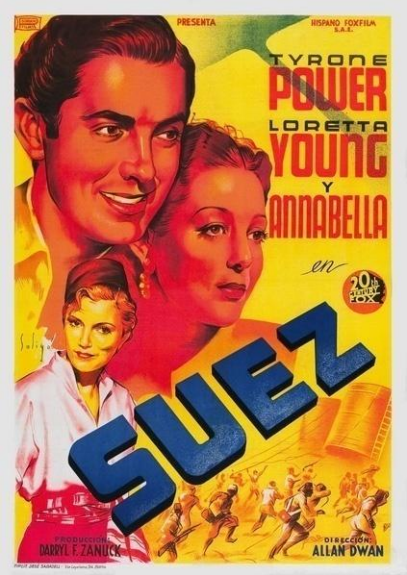


Ilustración 23. Suez, 1938, cartel de Soligó.

El amor compartido por un hombre y dos mujeres o viceversa, unas veces resuelto de forma cómica y otras dramática o trágica, se convirtió en uno de los temas más atrayentes del público que asistía a las salas de cine durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta. Un cartel pionero en el retrato de actores implicados en este círculo amoroso es el de *Suez* (1938) (Ilustración 23). En él, Soligó recurre a un esquema compositivo ya utilizado a lo largo de esta década, consistente en ubicar el retrato de la pareja en la parte alta del mismo y el del tercer personaje en la baja. En este caso, dibuja el rostro de Ferdinand de Lesseps (Tyrone Power) en la parte superior izquierda, un lugar preeminente, junto al rostro de la emperatriz, la condesa Eugenia de Montijo (Loretta Young), a la que le pide sin éxito el matrimonio. Debajo de ambos, también en la parte inferior izquierda, dibuja el retrato de medio cuerpo de la joven francesa Toni Pellerin (Annabella), con la que tiene algo más que una amistad, sobre todo al saber que Eugenia había contraído matrimonio con Napoleón III. Soligó retrata a Tyrone y Annabella sonrientes, mientras que a Loretta le asigna una sonrisa contenida. También para marcar la diferencia de ambas mujeres en la relación con el protagonista, coloca los rostros de la pareja de actores mirando hacia la derecha, mientras que la de Toni, la dirige hacia el público buscando la complicidad y aceptación de éste. En el extremo inferior derecho, Soligó describe una escena de lucha entre los soldados colonizadores y los nativos por la conquista del territorio para la construcción del canal, en contraste con la lucha amorosa de los tres personajes principales del filme.

b) La inclusión de otros personajes junto a los actores principales.

Las posibilidades de aparición de retratos de otros actores junto a las estrellas protagonistas del filme se amplió según la temática y el género tratados. Por ejemplo, en el cartel de *Redención* (1937), Soligó recurre al agrupamiento de los personajes, colocando en el centro los rostros de la pareja formada por los actores Warner Baxter y Elizabeth Allan, al capitán (Wallace Beery) en la parte superior izquierda y al joven actor Mickey Rooney en la inferior, dejando el margen inferior derecho para el barco velero, como identificador icónico de la temática del mar y el género de aventuras.

Ilustración 24. La diligencia, 1939, cartel de Botell Pon.

Otra forma de inclusión de las estrellas principales y de reparto en los carteles de cine de las grandes producciones era la de aglutinar el retrato de los protagonistas con el de otros actores importantes, aunque de menor presencia en el filme, pero de mayor gancho publicitario. Así encontramos la doble alineación de nueve cabezas formando un arco en la parte superior del cartel de *La diligencia* (1939) (Ilustración 24), realizado por Botell Pon, entre los que se encuentran los rostros de los actores John Wayne y Claire Trevor en la parte central, pero con el mismo tamaño que los siete restantes.

2.4.2. El retrato en carteles de diferentes géneros cinematográficos

Los cartelistas españoles de los años treinta ampliaron su repertorio gráfico y plástico gracias a la proyección de filmes en nuestro país de diferentes géneros cinematográficos, enriqueciendo con ello el panorama del cartel, tanto nacional como internacional. Pues, en la década anterior, la mayoría de las películas que se habían proyectado pertenecían al género del drama. La implantación de las grandes productoras norteamericanas y la creación de estudios de diseño y publicidad en España, sobre todo, en Madrid, Valencia y Barcelona, estimularon la incorporación al mundo del cartel de una gran cantidad de dibujantes y pintores que fueron adaptándose de forma acelerada a las exigencias de las mimas. La consolidación del *star-system*, con un gran elenco de

estrellas del celuloide y temáticas atrayentes para el público masculino y femenino, garantizaron el éxito del cine sonoro.

Los carteles de las películas extranjeras que realizaron nuestros cartelistas en los años treinta se enmarcaron dentro de géneros cinematográficos como:

Ilustración 25. Al sur de Santa Fe, 1932, cartel de Soligó.

1. Wéstern.

Uno de los géneros de mayor éxito fue el Wéstern, pues al público le atraían los personajes que luchaban por hacerse un hueco en lugares indómitos, llenos de peligros pero también esperanzadores. Esto dio lugar a la aparición de temáticas o subgéneros dentro del Wéstern, lo que se tradujo en un nuevo reto para los cartelistas que debían simplificar en un cartel la esencia del filme. Así podemos encontrar una gran diversidad como:

a) Los carteles de películas de colonos que solían destacar un medio de transporte como la diligencia, dando lugar a los asaltos de forajidos o a los ataques de indios a este medio. Un claro ejemplo es el cartel de *Oro en el desierto* (1932), realizado por Soligó, en el que una de estas diligencias es perseguida por los bandidos. También se primó un símbolo de la colonización como fue el de la carroza y su formación en caravanas, como podemos apreciar en el cartel ya citado de *Camino del Oeste* (1931), con el enorme retrato de Gary Cooper en la parte superior, dejando la inferior para una escena de ataque de los indios a una caravana.

b) Los carteles de luchas o peleas de colonos o soldados contra los indios, como en el de *La flecha sagrada* (1936), ya citado, con el retrato del general de cuerpo entero en primer término y los indios luchando contra los soldados tras él; las peleas de vaqueros a puñetazos como en el cartel de *Venganza Tejana* (1932), de Soligó, con la indumentaria propia de los vaqueros, el colt, el pañuelo en el cuello y los sombreros, que nos sitúan en este género; los duelos de pistoleros, como se aprecia en el cartel que Ramón hace de *Crimen en el Oeste* (1930); o como el que Soligó realiza para *Al sur de*

Santa Fe (1932) (Ilustración 25), en el que presenta un fuerte contraste entre el busto anaranjado de gran tamaño del actor Bob Stile sonriente y la escena de lucha de las dos parejas de pistoleros, realizadas con tinta gris azulada.

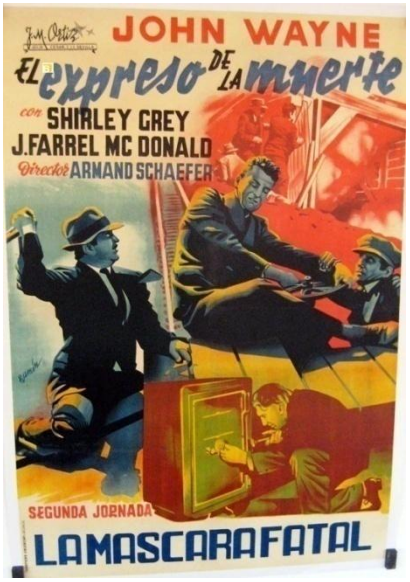


Ilustración 26. El expreso de la muerte, 1932, cartel de Ramón.

c) Los carteles de personajes legendarios o de bandidos famosos. Un ejemplo de ello es la familia James, que se rebela contra las presiones de los agentes de las empresas constructoras del ferrocarril y se convierten en un peligro para éstas. En *Tierra de audaces* (1939), Soligó retrata en primer término a los dos hermanos James y a la esposa de Jesse, con una escena de ataque al ferrocarril dibujada tras sus bustos.

d) Los carteles de caballistas fueron una de las fórmulas más usadas en los primeros carteles de este género. En ellos se destacaba al protagonista montado en su caballo en solitario, como en el cartel de *Vaquero Vindicado* (1935), en el que Ramón retrata al personaje Ken Maynard y su caballo Tarzán; o atacando a un poblado indio, como el cartel que realiza Emilio Chapí en "Lucha de Guerrillas" de la serie *El jinete alado* (1930).

2. Cine negro.

Al inicio de los años treinta este género cinematográfico cobró un especial empuje e importancia, ya que incorporó el tema del crimen organizado a su repertorio temático. Pues la sociedad norteamericana se vio afectada por una crisis ocasionada por la Gran Depresión de 1929 que derivó en la quiebra de varios bancos, perjudicando a la gente trabajadora que tenía sus ahorros en ellos. La inestabilidad económica motivó la desconfianza en las entidades financieras que no ofrecieron ninguna solvencia. Esta situación que afectó

Ilustración 27. Contra el imperio del crimen, 1935, cartel anónimo.

mundialmente a todas las naciones favoreció el surgimiento de gánsteres y bandoleros en los Estados Unidos. El cine retomó esta temática y la llevó hasta las salas de proyección de todo el mundo. Para su publicidad se diseñaron carteles que reflejaban las diversas temáticas de este género y en los que se introdujeron también elementos icónicos identificadores del mismo. Así encontramos, en la primera etapa de este género marcada por la lucha contra el crimen, el cartel del filme *Scarface, el terror del hampa* (1932), en el que se refleja la temática del ascenso a jefe de una facción de criminales por el pistolero más fuerte, con una escena en la que Tony Camonte, cara cortada (Paul Muni), somete a su jefe el capo Johnny Lovo (Osgood Perkins), el hampón más poderoso del South End de Chicago. Otra temática fue la de los malhechores que robaban y asesinaban, como se recoge en el cartel que Ramón realiza para el filme norteamericano *El expreso de la muerte* (1932) (Ilustración 26), en el que dibuja varias de estas imágenes correspondientes a distintas secuencias, como el robo de una caja fuerte, el forcejeo entre dos hombres por el control de la máquina del tren o una pelea, que deja bien claro que se trata de este género.

Ilustración 28.Sombrero de copa, 1935, Josep Renau.

Sin embargo, el cartel que mejor representa el retrato de los personajes de este género es el reproducido en litografías Martí y Marí, sin firma, para el filme *Contra el imperio del crimen* (1935) (Ilustración 27). Un cartel que presenta el busto desafiante del protagonista, Brick Davis (James Cagney), un abogado que se retira de su profesión para incorporarse al FBI tras la muerte de un amigo asesinado por unos gánsteres, mirando hacia el frente y apuntando con su revólver. También dentro de este género está el cartel sin firma para la película de la Metro Goldwyn Mayer *Flor de arrabal* (1936), que resalta las temáticas de los negocios fuera de la ley, el robo y los atentados contra la propiedad privada.

3. Musical.

Uno de los géneros que tuvo también cierto éxito en el período de entreguerras fue el musical. En Broadway y en las grandes ciudades de los Estados Unidos los espectáculos musicales llegaron a estar en cartelera con la misma presencia que los del cine y el teatro, pero en este caso más como distracción y divertimento que como demanda cultural. Por lo que el cine se hizo eco de este género que, en múltiples ocasiones, se relacionó con la comedia, dando lugar a las comedias musicales.

Entre los carteles más destacados del género musical se encuentra el del filme *Sombrero de Copa* (Ilustración 28), realizado por Josep Renau en 1935 para Radio Film, con una factura impecable, en la que aplica el color con aerógrafo. Renau centra la imagen en los retratos de cuerpo entero de los actores Fred Astaire y Ginger Rogers bailando de perfil, uno frente al otro, dentro de un enorme sombrero de copa inclinado, siguiendo la diagonal que va de la parte superior izquierda a la inferior derecha. Además de la representación de la pareja bailando, el reclamo de género queda reforzado por la colocación de los componentes textuales como el título y los créditos formando ondulaciones que nos recuerdan a las partituras de las melodías musicales.

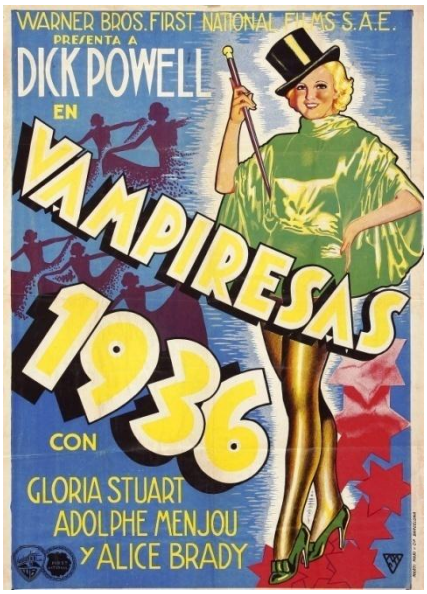


Ilustración 29. Vampiresas 1936, 1935, cartel anónimo.

Sin embargo, en el cartel del musical *Vampiresas 1936* (1935) (Ilustración 29), impreso en las Litografías Martí y Marí, se dibuja el retrato de la actriz Dick Powell de cuerpo entero y casi de frente en el lateral derecho del mismo. Para ello se recurre a un estilo en el que predomina el dibujo y las tintas planas, más propio del modernismo tardío que del realismo incipiente. Como reclamo de género está la vestimenta de la actriz que porta un bastón y las siluetas violáceas de las bailarinas que se distribuyen por la parte izquierda del cartel sobre un fondo de color azul.

En *Ritmo loco* (1937), el cartelista presenta los rostros sonrientes de la pareja formada por los actores Fred Astaire y Ginger Rogers, en posición de tres cuartos y mirando hacia la izquierda, sin elementos icónicos que lo sitúen en el género. Pues en este caso,

el cartelista delega esa función al contenido del título y a la disposición melódica del mismo y de los créditos, presentando un cartel típico del *star-system*.

Un ejemplo de retrato grupal, formado por las cabezas de los actores de una comedia musical romántica norteamericana, es el de *Señorita en desgracia* (1937), un filme de RKO, con el rostro sonriente de Fred Astaire ocupando gran parte de la superficie del mismo y los rostros de menor tamaño de los actores Gracie Allen, Joan Fontaine y George Burns. Todos dibujados con tonos carnosos y rosáceos, excepto el de Joan Fontaine, situado en la esquina superior, que está realizado con una aguada grisácea, como en penumbra.

Ilustración 30. Millonario a sueldo, 1937, cartel anónimo.

En la publicidad de numerosas películas de este género cinematográfico encontramos diseños más abiertos y menos sujetos a ajustes formales, aunque sin firma. Muchos de ellos realizados para la Metro Goldwyn Mayer como el cartel de *La melodía de Broadway* (1937), en el que encontramos los rostros sonrientes de los actores Robert Taylor en tres cuartos y de Eleanor Powell frontalmente, con un punto de vista bajo que realza sus gestos.

También hay otros carteles y materiales publicitarios que recogen este tipo de diseño más abierto, como el de *Tres diablillos* (1936), con el rostro reluciente y sonriente de la actriz Diana Durbin sobre fondo oscuro; el de *Millonario a sueldo* (1937) (Ilustración 30), con un retrato de cuerpo entero de la actriz Alice Faye, acompañada a ambos lados de los rostros sonrientes de los actores George Murphy y Ken Murray y como reclamo de género se encuentran las dos miniaturas de la actriz y su pareja bailando cogidos de la mano; el de *La calle 42* (1933) que contiene el rostro del actor Warner Baxter entre las piernas de las bailarinas con la ciudad como fondo; o el de *La alegre divorciada* (1934), en el que se incluyen múltiples retratos caricaturizados de los personajes y las bailarinas de los grandes musicales, con gran perfección de dibujo y explosión de color.

4. Drama.

El Drama era el género cinematográfico más antiguo y el más extenso, ya que abarcaba múltiples temáticas y en ocasiones se relacionaba con otros géneros como el histórico, el wéstern, etc.

Ilustración 31. El espía negro, 1939, cartel de Chapí.

El programa de mano de *La ciudadela* (The citadel, 1938, King Vidor) contiene en la parte superior los bustos de los actores Robert Donat y Rosalind Russel, que apoya su cabeza sobre el pecho del actor, mientras que este la abraza echándole el brazo por encima del hombro. Ambos están realizados con trazos negros sobre fondo de color rojo y rodeados de un halo blanco.

Dentro del melodrama encontramos carteles como el de *Aula de señoritas* (1936), realizado en Gráficas Martínez para la 20th Century Fox, en el que se marca la tendencia a reflejar los triángulos amorosos. Soligó, en este caso, ubica el retrato del maestro (Herbert Marshall) de perfil en un lateral mirando hacia el rostro de la alumna (Simone Simon) de la que se enamora y el de la maestra (Ruth Chatterton), que se enamora también de él, lo inserta en una viñeta que ubica entre ambos y bajo sus rostros.

5. Intriga y espionaje.

Dentro del drama de espionaje bélico encontramos el cartel de *El espía negro* (1939) (Ilustración 31), diseñado por Emilio Chapí, en el que representa al protagonista (Sebastian Shaw) de pie, con un busto largo que abarca la parte superior del vientre, en posición de tres cuartos, con una pistola máuser en la mano derecha como reclamo del filme sobre un fondo blanco con sombras de color ocre. Y completa la composición, situando al personaje en la parte superior sobre una mancha de color negro que contiene el título de la película y bajo la misma, en la parte inferior, dibuja la escena del bombardeo a un barco que se encuentra en alta mar.

6. Comedia.

Fue en los carteles de las comedias cinematográficas donde el retrato encontró su expresión más enriquecedora y diversa. Pues lo mismo se retrataba a la estrella desde el realismo más estudiado hasta la caricatura más sintética. A veces se llegaron a reducir los retratos a simples dibujos sobre un plano de color único o por medio de un dibujo de humor más elaborado. Dentro de este último recurso, encontramos los carteles de películas como la de Los hermanos Marx en *Una noche en la ópera* (1935), confeccionado en Litografías Hijos de A.M. Arnau de Barcelona, con las caricaturas de los actores Grucho, Chico y Harpo, llenas de un colorido alegre y brillante; el del filme *Dos pares de Mellizos* (1936), anónimo, que contiene las caricaturas de los humoristas Stan Laurel y Oliver Hardy (El gordo y el flaco), con los rostros sonrientes, destacando sobre un fondo negro que potencia aún más sus facciones; y el cartel con las caricaturas de los actores James Gleason y Zasu Pitts en *El detective y su compañera* (1936), un claro exponente de la maestría alcanzada con el retrato de humor gráfico por los cartelistas del momento.

En cuanto al retrato más realista, destaca la fórmula de presentar las cabezas o bustos de los protagonistas como la más recurrente. Así tenemos el programa de mano de *Tiempos modernos* (1936) (Ilustración 32), diseñado por los estudios Llo-An, con los rostros sonrientes de las dos estrellas protagonistas (Charlie Chaplín y Paulette Goddard), recortados sobre un fondo amarillento y el dibujo de los engranajes de una maquinaria como referente del argumento del filme. También se da la combinación de cabezas de los protagonistas acompañadas de dibujos o escenas de humor gráfico, como sucede en *Amor y periodismo* (1937), en el que Soligó retrata en la parte superior el trío formado por los actores Loretta Young, Tyrone Power y Don Ameche y ubica en el lateral inferior izquierdo a un repartidor de periódicos y, en el opuesto, a un señor que golpea en la nariz a otro, marcando dos

Ilustración 32. Tiempos modernos, 1936, cartel de los estudios Llo-An.

acciones que contrastan fuertemente con los semblantes de los anteriores. Otro modelo de representación es el de enmarcar los rostros de los protagonistas con algún icono gráfico alusivo al contenido del filme, como se aprecia en el cartel de *Doble boda* (1937), en el que se insertan los rostros de los actores Myrna Loy y William Powell dentro de dos alianzas de oro, junto a dos campañillas unidas por un lazo que simbolizan la boda de ambos y una paleta de pintor que indica la ocupación de uno de ellos.

7. Aventuras.

Ilustración 33. Mares de China, 1935, cartel anónimo.

En el cartel de cine de aventuras se da la tendencia a representar a la pareja de actores o al retrato del protagonista en solitario o junto a otros aventureros. Así, encontramos el cartel de *Marruecos* (1930), con los bustos de los actores Gary Cooper y Adolphe Menjou sobre un fondo que contiene un arco magrebí y una palmera que los sitúa en una zona desértica. En el cartel de *Mares de China* (1935) (Ilustración 33), impreso en Litografías Viladot, encontramos los rostros de los actores Clark Gable y Jean Harlow con las mejillas unidas y el busto del actor Wallace Beery tras ellos, dibujados los tres sobre un cielo y un mar teñidos de rojo con una goleta que sitúa la acción en un mar oriental. También en esta línea de parejas, se encuentra el cartel de *El jardín de Alá* (1936), de Emilio Chapí, en el que se apuesta por representar a la pareja de medio cuerpo pero con la actriz Marlene Dietrich recostada sobre las piernas del actor Charles Boyer.

8. Bélico.

Los carteles de este género cinematográfico eran muy variados, ya que abarcaban o se mezclaban con otros géneros como el Wéstern, con carteles de batallas entre indios y soldados, el histórico con las grandes batallas entre romanos y países conquistados o el

de aventuras con batallas entre conquistadores y nativos. En primer lugar destaca el cartel sin firma *Sin novedad en el frente* (1930), con el retrato anónimo de un soldado de la Primera Guerra Mundial. Dentro de la temática de contiendas entre ejércitos coloniales y nativos encontramos el programa de mano impreso en Gráficas Valencia para el filme *La carga de la brigada ligera* (1936), con el retrato del actor Errol Flynn, acompañado por diversas hileras de lanceros ecuestres en formación de ataque. Otro cartel que refleja esa interrelación de géneros es el que realiza Soligó para *Corazones indomables* (1939) (Ilustración 34), con los retratos de los actores Henry Fonda y Claudette Colbert en primer plano y tras ellos la escena bélica en tonos anaranjados y sanguina de los indios atacando a un fuerte.

9. Histórico.

El histórico era también un género que tenía amplias interrelaciones con otros géneros, como el bélico, el wéstern o el drama. Uno de los temas más frecuentes era el de príncipes y princesas. Otros versaban sobre personajes importantes o sobre la Guerra de Secesión norteamericana, la Independencia de las trece colonias, etc.

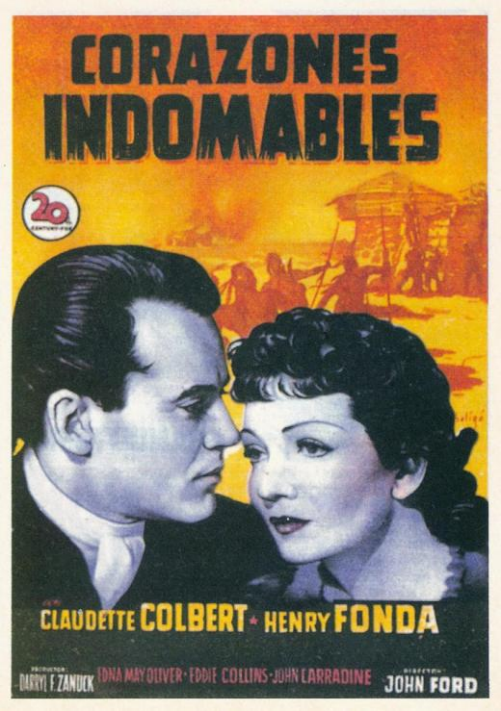


Ilustración 34. Corazones indomables, 1939, cartel de Soligó.

Dentro de ese gusto especial de la época por las historias de princesas se encuentra el cartel impreso en Litografías Martí y Marí de *Capricho imperial* (1934), con el rostro en solitario de la actriz Marlene Dietrich, mirando hacia delante de forma penetrante, encarnando el papel de la zarina Catalina II, esposa del inestable zar ruso Pedro I el Grande.

10. Terror clásico.

El género de terror iniciado en la década anterior fue uno de los que mejor se adaptaron a la nueva concepción del cartel cinematográfico como reclamo de los rostros de las estrellas de cine del momento. La mayoría de los cartelistas adoptaron el diseño

Ilustración 35. La sombra de Frankenstein, 1939, cartel anónimo.

introducido por Karoly Grosz en Hollywood para este género con los enormes rostros de los protagonistas que, en ocasiones, abarcaban casi toda la superficie del cartel. En esta línea se encuentran el cartel que Josep Morell confecciona para *La nave de Satán* (1935), ya citado anteriormente, con el enorme rostro del personaje inclinado hacia delante y otro, también citado, que presenta al ser humano como a un monstruo, el de *El hombre y el monstruo* (1931), en el que aparece el doble retrato del personaje del Dr. Jekyll y Mr. Hyde sobre fondo negro con intencionalidad de resaltar su transformación. También hay carteles que hacen referencia a diferentes temáticas como la invisibilidad de algunos personajes, todo lo relacionado con Drácula, objetos y cosas que asesinan, Frankenstein…, muy del gusto de la época, como *El asesino invisible* (1936), *La hija de Drácula* (1936), *Ojos que matan* (1936), tanto la versión realizada por Martí Bas como la impresa por Gráficas Valencia, o *La sombra de Frankenstein* (1939) (Ilustración 35), impreso en Litografías Martí y Marí. Carteles que inmortalizan los rostros de los actores especializados en los filmes de terror clásico como Boris Karloff, Béla Lugosi o Basil Rathbone, dibujándolos de frente, en tres cuartos o con el punto de vista alto o bajo para darles mayor realce.

Ilustración 36. La vida futura, 1936, cartel de loa estudios Llo-An.

11. Ciencia Ficción.

A mediados de los años treinta, se realizaron dos películas que suponían la antesala de lo que, a partir de los cincuenta sería el nuevo género fantástico, en el que tendrían cabida mundos y civilizaciones con formas de vida futurista. De la

primera de ellas *La ciudad subterránea* (1935), que forma parte de El imperio fantasma, con el superhéroe Flash Gordon, está el cartel realizado por Emilio Chapí. En éste se pueden apreciar ese tipo de construcciones y medios tecnológicos ficticios, con ciudades llenas de grandes edificios protegidas por defensas antiaéreas, vehículos y aviones modernos, y un quirófano con tecnología superior a la de la época. De la segunda, *La vida futura* (1936) (Ilustración 36), cabe destacar un programa de mano anónimo y un cartel realizado por los estudios Llo-An. En ambos recursos publicitarios aparecen dos rostros acompañados de una pareja enmarcada en una tira en diagonal, en la que el hombre besa en los labios a una mujer, mientras que ésta señala con la mano hacia el cielo estrellado.

2.4.3. Importancia creciente del retrato infantil en esta década

Ilustración 37. La pequeña vigía, 1936, cartel de Soligó.

En esta década se continuó con la presencia infantil en los carteles de cine como reclamo estelar y con nuevas temáticas. Pues al retrato de niños mendigos, callejeros e indigentes de la década anterior se le sumaron, a partir de ese momento, el de los niños y niñas huérfanos, encantadores, traviesos, habilidosos o intrépidos. Los estudios cinematográficos de Hollywood continuaron con la búsqueda de estrellas infantiles que atrajesen a las salas cinematográficas a toda clase de público que pudiese entusiasmarse con ellos. Entre algunos de estos actores que más destacaron, se encontraban Freddie Bartholome, Jackie Cooper, Mickey Rooney, Tommy Kelly, Herbert Marshall, Judy Garland, Jane Withers y Shirley Temple. Y, entre nuestros cartelistas que más los retrataron en sus carteles destacaron Soligó y Ramón, aunque muchos mantuvieron su anonimato por las exigencias de los estudios y promotoras.

Entre los temas preferidos por la cinematografía del momento para la interpretación de las estrellas infantiles femeninas se encontraban los que trataban de niñas huérfanas o adoptadas.

Soligó realiza los retratos de dos de ellas dentro de esta temática: Jane Withers y Shirley Temple. De la primera destaca el cartel que realiza para el filme *La pequeña traviesa* (1935), en el que dibuja la cabeza flotante de Ginger (Jane Withers), una huérfana de ocho años que vive con su padre adoptivo. Soligó refleja en este cartel el gesto sonriente de la niña tras gastarle una broma a Hamilton (Jackie Searl), el estirado hijo de los Parkers, la familia con la que se ve obligada a vivir por imposición de los servicios sociales. La escena está tratada con gran sensibilidad y suavizada por el fondo azul que invade todo el cartel, salvo el espacio en blanco que hay entre ambos personajes y que los cerca. Dos estrellas de color azul ascendentes, el chico sentado en el suelo y la sonrisa de la joven constituyen los elementos de reclamo de este drama infantil. Una imagen más enternecedora del rostro de esta actriz infantil la encontramos en el cartel que realiza Soligó para *Corazón de niña* (1936), en el que un gran busto de la joven actriz, feliz y sonriente, mira al frente tras los cristales de la ventana del terrible orfanato, donde descubre que es la hija de un abogado famoso. Soligó refleja y sintetiza en esta escena el drama por el que pasa esta niña, aplicando el color rojo al fondo de la habitación del terrible orfanato, en contraste con su vestido amarillo y su sonrisa candorosa.

Ilustración 38. El pequeño Lord, 1936, cartel de Soligó.

La otra estrella infantil retratada por Soligó, Shirley Temple, representó uno de los mayores iconos cinematográficos infantiles de Hollywood.

En el cartel de *La pequeña vigía* (1936) (Ilustración 37), presumiblemente asignado a Soligó, se retrata a una niña de cuatro años encantadora manejando el timón de un barco. Es un cartel en el que destacan los colores brillantes como los verdes del chubasquero y el amarillo radiante del rostro de la niña, sobre un cielo blanco y un mar cerúleo. Es retratada como una pequeña diosa, con sus rizos dorados y su sonrisa angelical, capaz de cautivar a toda clase de espectadores. También en el cartel que

realiza Soligó para *La pobre niña rica* (1936), aparece la pequeña Shirley con todo su esplendor, sentada y vestida con un traje dorado.

Sin embargo, el cartel de *El mago de Oz* (1939) tiene un diseño diferente a los anteriores, con el enorme rostro de Dorothy sonriente (Judy Garland) en la parte izquierda del afiche, dejando la de la derecha para el título y los créditos y la inferior para el retrato del león, el espantapájaros y el hombre de hojalata. Todo está dibujado sobre un fondo neutro de color amarillo que realza los retratos de este musical fantástico. Es anónimo, pero por el tratamiento técnico pudiera ser también de Soligó.

Ilustración 39. Capitanes intrépidos, 1937, cartel anónimo.

En cuanto a las estrellas infantiles masculinas, las temáticas cinematográficas se centraron en valores basados en la fortaleza, el riesgo, la aventura y la osadía, entre otros. El actor más destacado en este tipo de filmes fue Freddie Bartholomew, ocupando puestos de relevancia estelar en películas de carácter biográfico, como sucede en *Lloyds de Londres* (1936), en donde interpreta el papel del joven Jonathan Blake, que entra a trabajar para Angerstein (Guy Standing), cabeza de uno de los potentes sindicatos que integran Lloyd de Londres. En el cartel anónimo de esta película, los retratos se acumulan en la parte inferior. En el primer plano están las cabezas de los actores Tyrone Power y Madeleine Carroll con las mejillas juntas y tras ellos se hallan, en la parte derecha, el busto del pequeño actor Freddie y, en el lado opuesto, el del actor Guy Standing. Como fondo hay unos barcos de color rojo que se distinguen del cielo rojizo por una neblina blanca y amarillenta que los envuelve.

Sin embargo, dentro del retrato infantil, Soligó escoge un formato más arriesgado y novedoso en el cartel de *El pequeño Lord* (1936) (Ilustración 38), en el que realiza el doble retrato de Caddie (Freddie Bartholomew). Soligó presenta aquí el busto del niño apoyado en su madre (Dolores Costello), con una aguada sepia sobre fondo amarillo, mirando hacia la parte derecha del cartel, en la que se encuentra también retratado a

pequeña escala, de cuerpo entero, con traje de lord, en posición de tres cuartos y mirando hacia delante.

Ilustración 40. Uña y carne, 1938, cartel anónimo.

Dentro de la temática de representación de niños acompañados de adultos, para resaltar su valía está el cartel anónimo de *Capitanes intrépidos* (1937) (Ilustración 39), en el que se repite el esquema de acumulación de retratos ocupando la parte central y baja del cartel, dejando el fondo y la parte superior para la recreación del escenario marino con barco incluido. En primer plano y de forma destacable está el busto de Harvey Cheyne (Freddie Bartholomew), un joven rico que es rescatado por un barco de pesca tras caerse del yate de su padre.

Dentro de esta misma línea temática de niños y adolescentes con papeles estelares en películas de tema marinero está el cartel, ya mencionado anteriormente, que Soligó realiza para *Redención* (1937), en el que alinea de forma ascendente y en zigzag los rostros de cuatro de los personajes. En la parte inferior ubica el rostro del joven actor Mickey Rooney, seguido en la parte central del retrato de la pareja formada por el capitán Lovett (Warner Baxter) y su novia Nancy (Elizabeth Allan) y, en el extremo superior, el de su primer oficial Thomson (Wallace Beery).

De Mickey Rooney hubo también varios retratos en carteles de películas, interpretadas por él durante esta década, que contenían otras temáticas. Entre otros está el cartel anónimo de *Uña y carne* (1938) (Ilustración 40), en el que aparece retratado sonriente en primer plano y de frente, junto al actor Wallace Beery en la parte inferior del cartel, mientras que en la superior y como fondo hay una escena de una carrera de caballos en un hipódromo.

Otra fórmula de presentación del retrato infantil fue la de incluir la cabeza del niño protagonista junto a la de otras estrellas infantiles con idéntico tratamiento publicitario, pero manteniendo el orden estelar de derecha a izquierda. Un claro ejemplo es el cartel

anónimo de *El demonio es un pobre diablo* (1936), en el que se encuentran alineados en diagonal y en la parte superior del cartel, de abajo arriba, las cabezas de los actores Freddie Bartholomew, Jackie Cooper y Mickey Rooney, mientras que en la parte inferior hay dibujada una escena de la película.

Ilustración 41. Tom Sawyer, 1938, cartel de Ramón.

Sin embargo, hay cartelistas que escogen varios retratos de un mismo actor infantil para el cartel de una determinada película. Un claro ejemplo de ello son las dos versiones que Ramón diseña para *Tom Saw*yer (1938) (Ilustración 41). En la primera versión realiza el doble retrato de este personaje infantil (Tommy Kelly), dibujándolo en primer término atendiendo a la anciana (May Robson) y también de pie, con menor tamaño, en el lateral. En la segunda, Ramón opta por dibujar el rostro sonriente y policromado del niño en la parte inferior derecha mirando hacia delante y el doble retrato del mismo, de cuerpo entero y de un tamaño más pequeño, en la parte superior izquierda; así pues, para la primera versión, escoge un fondo amarillento que representa la inocencia de Tom a pesar de sus travesuras y para la segunda elige un fondo azul estrellado, situando su segunda imagen de pie, junto a otro personaje infantil, dentro de un círculo celeste que se puede identificar con el universo en el que éste vive.

CAPÍTULO III.

CARTELISTAS ESPAÑOLES. DE 1940 A 1980

CAPÍTULO III. CARTELISTAS ESPAÑOLES. DE 1940 A 1980

3.1. Cartelistas de transición

3.1.1. Del retrato del star-system a la nueva figuración realista

Al inicio de los años treinta ya había un nutrido número de cartelistas españoles que se había unido a la creación de carteles siguiendo las tendencias marcadas por los grandes estudios de Hollywood, dándose de manera progresiva un cambio en la estética y el estilo de los mismos. En ese momento lo que contaba era la confección de carteles que presentaran los rostros de las grandes estrellas de cine, no sólo norteamericanas sino también a nivel mundial. Pues la expansión rápida de los postulados del star-system se había extendido al resto de países con gran fuerza.

Ilustración 42. Zazá, 1939, cartel de Peris Aragó.

Aquí, en los años treinta, hubo cartelistas que continuaron con la labor iniciada en el período anterior, como fueron los casos de Joaquín García Moya o Rafael de Penagos, mientras que otros como Joseph Morell y Martí Bas realizaron su corta labor en esta década o continuaron en los cuarenta como Emilio Chapí, Antonio Clavé o Josep Reanu, y más allá de los cincuenta como sucedió con Rafael Raga Montesinos y Soligó. Sin embargo, a esta nómina de autores hay que añadir la extensa producción de cartelistas anónimos, entre muchos de ellos los ya nombrados, que trabajaron para estudios de grandes productoras como Metro Goldwyn Mayer y RKO, entre otras, y a los que posiblemente les impusieron el anonimato en sus carteles, como los que se imprimieron en Hijos de R. Arnau, Gráficas Valencia o Litografías Martí y Marí de Barcelona. Pues, tal como afirma BAENA (1999:42): *También los coetáneos carteles de Paramount, impresos en la Litografías Martí-Marí, tuvieron una intachable y glamorosa factura. Sin embargo, ninguno de ellos se vio acompañado por la firma de su creador, imaginamos que por imposición de la distribuidora, algo bastante habitual en la época.*

3.1.1.1. Peris Aragó

José Peris Aragó inicia su trayectoria como diseñador de carteles de cine a principios de los años treinta de la mano de la recién creada distribuidora española Cifesa.

Ilustración 43. La comedia de la felicidad, 1940, cartel de Peris Aragó.

Perís es un artista que destaca tanto en el cartel como en la pintura, aunque su incursión en el mundo publicitario cinematográfico abarca desde los años treinta hasta mediados de los cincuenta.

Desde muy temprano adquiere una sólida formación académica, ya que ingresa en la Escuela de Artes y Oficios con catorce años. Más adelante comienza los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, destacando en las materias de especialización: Anatomía, Perspectiva, Preparatorio de colorido, Paisaje, Dibujo de Estatuas, Dibujo del Natural, Dibujo del Natural en Movimiento, entre otras. Formación que influye de manera decisiva en su maestría posterior, sobre todo, en la realización del retrato en sus carteles de cine.

Peris, a lo largo de estos años, realiza una gran producción de carteles, tanto de películas españolas como extranjeras, dotándolos a todos de una gran belleza y maestría.

COLLADO (2012:107), haciendo referencia a su estilo, destaca que: *Sus carteles muestran un estilo inconfundible, de técnica muy depurada, con un uso particular de la luz y de las tintas que crean una apariencia casi "fotográfica". Basa sus composiciones en el empleo del star-system. Presenta las figuras con planos medios, bien cortos o largos, y sobre todo primerísimos planos, representando sólo la cabeza del protagonista. En la mayoría de ocasiones utiliza los tres colores, y sólo cuando la película es muy excepcional, cuatro*.

Peris realiza carteles para productoras norteamericanas como Paramount, United Artists y Universal, argentinas como WCB o Emelco, italianas como ENIC, Lux Films y

Minerva Films, franco-italianas como Scalera Film, Excelsa Film y DisCina, y británicas como British Lion Film Corporation o London Film Production, destacando siempre su gran predilección por el retrato de los protagonistas en gran formato.

Hay carteles en los que Peris escoge solo el rostro del actor o la actriz más importante como reclamo único y fundamental del filme. Así, por ejemplo, para el cartel de *Zazá* (Zaza, 1939, George Cukor) (Ilustración 42) realiza el retrato de Zazá (Claudette Colbert), la protagonista femenina, una cantante y bailarina de un espectáculo francés que se enamora de un aristócrata casado. Peris la presenta ocupando prácticamente todo el cartel, con la cabeza inclinada hacia el lado derecho y en diagonal, llevándose la mano izquierda a la oreja, con la mirada y el gesto seductor. En este caso usa los tres colores básicos, a los que suma el blanco del papel, para resaltar la calidez y sensualidad de este personaje femenino, logrando con ello una imagen muy cinematográfica. Por el contrario, para el retrato masculino de Henry Verdoux (Charles Chaplin), en el cartel de *Monsieur Verdoux* (1947), un filme dirigido por Charles Chaplin para United Artists, Peris aplica el color siena con variaciones cromáticas, entre sepia y ocre amarillo, en el enorme busto del primer plano del personaje, cuyo rostro ocupa más de la cuarta parte del cartel sobre el color negro del fondo. En este caso representa al personaje llevándose un objeto parecido a una concha al oído derecho. Peris escoge estas variaciones cromáticas para expresar la doble personalidad de este hombre que, casado y con un hijo, seduce a viudas ricas a las que después asesina para quedarse con su patrimonio.

Ilustración 44. La corona de hierro, 1941, cartel de Peris Aragó.

Peris pone también su maestría en el retrato de parejas, escogiendo para ello los primeros planos de los protagonistas. Realiza carteles con los rostros de la pareja unidos por las mejillas como el de *La comedia de la felicidad* (La comédie du bonheur, 1940, Marcel L'herbier) (Ilustración 43), una producción franco-italiana; o separados, como en el de *La Fornarina* (1942), dirigida por E. Guazzoni, en el que dibuja el rostro del

pintor renacentista italiano Rafael de Sancio (Walter Lazzaro) en la parte derecha, aplicándole gradaciones de ocre y tras él, el de la joven (Lida Baarova) con un matiz verde claro. También incluye, junto a la pareja, otros elementos icónicos alusivos al contenido del filme como la cigüeña que porta en su pico a Esther Blodgett (Janet Gaynor), una joven de pueblo ambiciosa que se convierte en estrella de Hollywood, sobrevolando por encima de la cabeza de Norman (Fredric March), un actor en decadencia que se casa con ella y la ayuda a alcanzar el éxito, en el cartel de la película, ya citada anteriormente, *Ha nacido una estrella* (A star is born, 1937, William A. Wellman); o un buque en alta mar como el que aparece en la parte superior del cartel de la película italiana *La hija del corsario verde* (1940).

Ilustración 45. Te confío mi novia, 1943, cartel de Peris Aragó.

Para los carteles con retratos de tres personajes, Peris recurre a la forma tradicional de colocar la pareja en la parte inferior del cuadro y del tercer personaje en la parte superior derecha de la composición triangular, como en el cartel de la comedia romántica *Una chica afortunada* (Easy Living, 1937, Mitchell Leisen), con los rostros radiantes de los tres personajes sobre fondo azul; o con los rostros de la pareja situados en la parte superior y el del tercer personaje en la inferior, en una composición triangular invertida, en el cartel de la aventura fantástica italiana *La corona de hierro* (La corona di ferro, 1941, Alessandro Blasetti) (Ilustración 44), combinando en este caso los rostros de la pareja en posición de tres cuartos con la frontal del otro personaje.

Otra fórmula de retrato colectivo es la alineación de rostros en forma de ángulo, como se aprecia en el cartel que realiza para la comedia romántica *Casado y con dos suegras* (The Mating Season, 1951, Mitchell Leisen), en el que dibuja a la pareja en la parte inferior izquierda dentro de un corazón rojo y, a las madres de ambos personajes, encima de la misma y de forma escalonada sobre el fondo blanco del cartel.

Las posiciones frontales o en tres cuartos son las más recurrentes en los carteles de cine de esta época. Sin embargo, en algunos carteles, Peris rompe con esa estructura compositiva, recurriendo al retrato de perfil, como lo habían hecho también en los años veinte cartelistas como Ardavín y Joaquín García. Su gran dominio del dibujo y su perfecto conocimiento de la anatomía del rostro, se convierten en dos grandes aliados en la incorporación de este recurso gráfico, ya que la frontalidad venía siendo considerada como el reclamo más atrayente para el público. Peris trabaja el perfil en sus tres variantes, de forma individual, en pareja o colectiva pero siempre desde una perspectiva realista.

En el retrato de pareja, Peris aplica una fórmula mixta en el cartel de la comedia alemana de adulterio *Te confío mi novia* (Ich vertraue Dir meine Frau an, 1943, Kurt Hoffmann) (Ilustración 45), en el que retrata de perfil a Ellinor Deinhardt (Lil Adina Mandlova), la joven secretaria que besa en la mejilla a su jefe Peter Trost (Heinz Rühmann), un hombre casado, que está mirando al frente. En este cartel, Peris escoge sólo dos colores: el azul para dar forma a las expresiones faciales de los dos personajes adúlteros y el naranja del fondo para dar calidez a la escena de amor. Sin embargo, en el cartel de *Legión de tiradores* (The Texas Rangers Ride Again, 1940, James P. Hogan), un wéstern de Paramount, Peris presenta los rostros de perfil de los actores Ellen Drew y John Howard mirándose, con degradados de sanguina sobre un sol amarillento con forma de corazón y, bajo las cabezas de ambos, dibuja las siluetas de dos jinetes galopando y disparando hacia atrás como reclamo de género.

Ilustración 46. Hace un millón de años, 1940, cartel de Peris Aragó.

Sin embargo hay carteles en los que Peris, sin abandonar su esquema compositivo de retratos con medios y primeros planos, principalmente, incluye personajes representados de cuerpo entero. Un claro ejemplo de este tipo de composición lo encontramos en el cartel del drama de época británico *Pleito de honor* (The Winslow Boy, 1948, Anthony

Asquith) en el que, además de su tradicional composición triangular de planos medios y primeros planos, introduce frontalmente, de cuerpo entero y de pie en el lateral izquierdo, a uno de los personajes con un tamaño inferior al del resto. Otro ejemplo de ello es el cartel que realiza para la aventura fantástica norteamericana *Hace un millón de años* (One Million B.C., 1940, Hal Roach, Hal Roach Jr.) (Ilustración 46), en el que con un punto de vista bajo y en plano americano retrata a los actores Victor Mature y Carole Landis vestidos de hombres prehistóricos. Sin embargo, Peris insiste en mantener el uso de un solo color en algunas de estas composiciones, como se aprecia en el cartel de la aventura fantástica de cine húngaro *La capa mágica* (Egy Asszony Vissanéz, 1942, Géza Von Radványi), en el que, tanto el retrato de los actores Mária Tasnádi y Pál Jávor, situados en la parte superior del cartel, como los cuatro jinetes y sus respectivos caballos están tratados con variaciones cromáticas de sanguina.

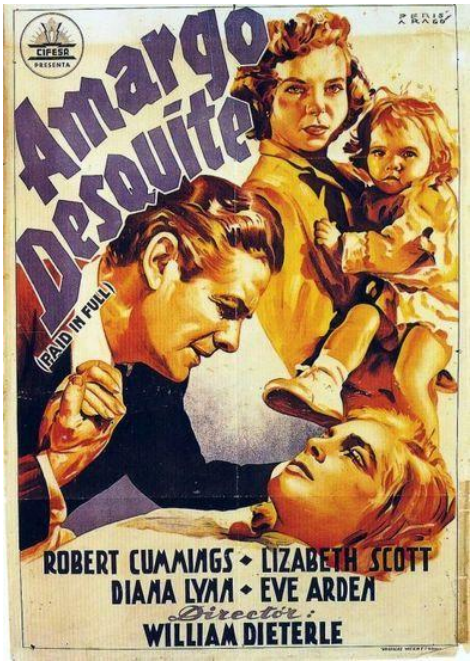


Ilustración 47. Amargo desquite, 1950, cartel de Peris Aragó.

En esta misma línea compositiva, se incorporan pequeñas innovaciones que cobran una mayor relevancia en los carteles que realiza Peris a finales de los cuarenta y primera mitad de los cincuenta. Posiblemente, debido a la relajación a la que se venía sometiendo el *star-system*, con la tendencia, en estos últimos años, a incluir a los actores representando los papeles de los filmes más que en mostrarlos como divinidades del celuloide. Tendencia que se va acentuando a finales de la década con la proliferación de la televisión. De ahí que Peris recurra a un estilo menos académico, más preocupado por el dibujo que por el volumen y con colores más alegres y vivos. Innovaciones que se aprecian ya en el cartel de la comedia franco-italiana *Don Camilo* (1952), dirigida por Julien Duvivier. Pues Peris, a la tradicional composición de retrato con rostro frontal de uno de los personajes principales ocupando la parte superior izquierda del cartel -en este caso el rostro de Peppone (Gino Cervi), alcalde comunista de Brescello- le contrapone el dibujo de Don Camilo (Fernandel), párroco del pueblo, andando de espaldas al observador.

Por otra parte, cabe destacar que Peris también se suma a la larga lista de cartelistas que incluyen retratos de niños y adolescentes en sus carteles. En su caso, siguiendo los esquemas compositivos ya usados para los carteles de otros géneros y temáticas. La composición preferida es la triangular, dibujando las cabezas de la pareja, formada por las de un adulto masculino y otro femenino y la de un niño, niña o adolescente en la parte inferior del cartel o la de otro adulto en la parte superior. Ejemplos de ello los encontramos en carteles de películas italianas como *Canto a la vida* (Il canto della vita, 1945, Carmine Gallone), con el retrato de perfil del pequeño César (Roberto Donati) en brazos del actor Carlo Ninchi y *La vida vuelve a empezar* (La vita ricomincia, 1945, Mario Mattoli); o del drama británico *El ídolo caído* (The Fallen Idol, 1948, Carol Reed), con los retratos de las actrices Sonia Dresde y Michele Morgan junto al actor infantil Bobby Henrey. También, dentro de este tipo de composición triangular, está el cartel de *Amargo desquite* (Paid in Full, 1950, William Dieterle) (Ilustración 47), en el que, junto al trío de personajes adultos, añade el retrato de la pequeña actriz Lora Lee Michel en brazos de la actriz Diana Lynn.

Ilustración 48. Diego banderas, 1942, cartel de Chapí.

3.1.1.2. Chapí

Emilio Chapí Rodríguez (Chapí) es uno de los cartelistas que realiza su obra principalmente entre finales de los treinta y la década de los cuarenta, aproximadamente de 1938 a 1949. Muere muy joven, a los treinta y ocho años. Es también uno de los menos conocidos o de los que no se ha profundizado mucho sobre su obra. Sus primeros pasos en el mundo del arte los da como discípulo fallero de Rafael Raga Montesinos, con quien adquiere las primeras destrezas creativas y sus primeros contactos con el color y la expresión realizando los ninots para las fallas valencianas. Sin embargo, su incursión en el cartel de cine le viene por el contacto con cartelistas como Raga y Renau.

Ilustración 49. Semilla de odio, 1944, cartel de Chapí.

Chapí, como diseñador de ninots, es un buen conocedor de la anatomía humana. Conocimiento que aplica en sus dibujos y retratos de actores y actrices del celuloide, adaptándose desde el primer momento a las exigencias y gustos estéticos del *star-system*. Diseña carteles, siguiendo el estilo americano, en los que prevalecen los primerísimos primeros planos de los rostros, tanto de las estrellas de Hollywood como internacionales.

En sus primeros trabajos ubica los rostros principales solos, bien colocados sobre un fondo de color como el primer plano del rostro radiante de la actriz Conchita Montenegro sobre uno oscuro en el cartel de la producción hispano-italiana *Yo soy mi r*ival (1940), dirigida por Mario Bonnard; bien sobre uno con un leve toque de color, como el busto del actor mejicano Jorge Negrete, ataviado con la vestimenta de mariachi, en el cartel de *Diego Banderas* (Tierra de pasiones, 1942, José Benavides JR.) (Ilustración 48); o bien con la hábil impregnación del color rojo del fondo, con variaciones tonales en el rostro, hombros, pechos y brazos de la actriz Hannelore Schroth, a modo de color falso en el retrato sedente de plano medio y punto de vista bajo en el cartel de la película alemana *La manicura del Gran Hotel* (Kitty und die weltkonferenz, 1939, Helmut Kautner).

Ilustración 50. Dos buenos chicos, 1930, cartel de Chapí.

También hace acompañar a sus retratos de fondos animados o fijos. Así, en el retrato de Ingrid Bergman en el cartel de *Destino* (En enda natt, 1939, Gustaf Molander), Chapí consigue dar mayor emoción y énfasis a la imagen con la posición en diagonal e inclinada de la actriz, en un plano medio corto, haciéndola acompañar de un fondo azul oscuro lleno de estrellas e imágenes alusivas a las vivencias de ésta en la vivienda, el establo y la feria. Por el contrario, en el cartel de *Semilla de odio* (Guest in

the House, 1944, Johm Brham) (Ilustración 49) refleja el odio colocando delante el busto inclinado de la actriz Anne Baxter medio iluminada por un foco de luz verdosa y tras ella dibuja un paisaje espectral, dominado por un cielo oscuro de tormenta del que sale un rayo que cae tras unas casas de campo.

Ilustración 51. El charlatán, 1943, cartel de Chapí.

Son estos últimos elementos y recursos gráfico-plásticos a los que a veces recurre Emilio Chapí para indicar o identificar el género cinematográfico al que pertenece la película.

También, desde sus primeros carteles, Emilio Chapí recurre a la tradicional inclusión de las parejas de actores como recurso descriptivo y reclamo publicitario, tanto en películas de temáticas y géneros diferentes como de procedencia internacional o nacional. Para ello recurre a sus mejores cualidades creativas y técnicas. Así, por ejemplo, presenta a la pareja en solitario, recurriendo a tópicos como la inclusión de los rostros de los actores Henry Fonda y Joan Bennet dentro de un corazón con tonos tostados sobre fondo azul en el programa de mano del drama romántico norteamericano *Volvió el amor* (I Met My Love Again, 1938, Joshua Logan and Arthur Ripley); o alineándola, bien de forma horizontal en primerísimos primeros planos sobre fondo bicolor degradado en ocre y negro, como los rostros sonrientes de los actores italianos Laura Solari y Armando Falconi en *¡Ahora me caso yo!* (Don Pasquale, 1940, Camilo Mastrocinque), realizados con trazos que recuerdan a los ninots, o en diagonal, como el de la famosa pareja de humoristas, integrada por el gordo (Oliver Hardy) t el flaco (Stan Laurel) en la comedia americana *Dos buenos chicos* (Brats, 1930, James Parrot) (Ilustración 50).

Uno de los recursos más expresivos y atractivos de los carteles de los años cuarenta es el de la inclusión en los mismos de los personajes antagonistas. Chapí lo hace desde diferentes fórmulas, unas ya iniciadas por Raga y Soligó y otras experimentadas por él en sus carteles, aunque en todos se considera la presentación de esta figura como un

peligro eminente, luchando contra los protagonistas o amenazándolos. Así, en el cartel del filme mejicano de *El conde de Montecristo* (1942), dirigido por Roberto Gavaldón y Chano Urueta, presenta en la mitad inferior del mismo, y bajo el retrato de la pareja protagonista integrada por los actores Arturo de Córdoba y la actriz Consuelo Frank, una escena de lucha con sables entre el Conde y su enemigo.

Por otra parte, Emilio Chapí incluye retratos colectivos en sus carteles, siguiendo los formatos estándar establecidos por las grandes productoras y distribuidoras cinematográficas, aunque con su particular forma de distribución espacial de los personajes. Así, por ejemplo, realiza un marco con cabezas flotantes, separadas por sexos, que bordean una escena costumbrista situada en el centro del cartel del filme *Desde que te fuiste* (Since You Went Away, 1944, John Cromwell), colocando los rostros de los cuatro varones en ambos laterales y los de las tres actrices que integran la escena central en la parte superior; mientras que para el cartel de la película alemana *Pensionado de señoritas* (Aufruhr im Damenstift, 1941, Friedrich Dammann) realiza un retrato grupal con planos medios largos de las viejas solteronas que miran con agrado a la joven acogida por ellas (Maria Landrock) que porta en sus brazos el bebé recién nacido.

Ilustración 52. Los alegres vividores, 1938, cartel de Ramón.

Pero, probablemente, sea Chapí uno de los cartelistas españoles que más pronto se sume al retrato de humor, iniciado ya en la década de los años treinta, con la proliferación de películas interpretadas por actores cómicos. Para ello recurre a la composición en diagonal, bien con el plano de conjunto de los dos protagonistas, en actitudes y poses burlescas, como la del actor Bud Abbott dirigiendo la música montado sobre los hombros de Lou Costello que toca un enorme bombo, en una postura inestable, y acompañados de un pentagrama musical que serpentea por todo el cartel de la comedia musical *Tramposos entrampados* (The Naughty Nineties, 1945, Jean Yarbrough); o bien con los rostros sonrientes y alineados en diagonal de los actores Nils Poppe, Gaby

Stenberg y John Botvid, en el programa de mano de la comedia sueca *Compuesta y sin novio* (Aktoren, 1943, Ragnar Frisk), acompañados de dibujos de personajes cómicos, serpentinas y estrellas.

Ilustración 53. Con la música a otra parte, 1940, cartel de Ramón.

Siguiendo esta misma línea creativa, Emilio da un paso más allá del retrato humorístico, componiendo carteles con los personajes realizados con dibujos de humor gráfico en su totalidad, como en el cartel del filme musical húngaro *¡Hola Pedro!*, (Szervusz Péter!, 1939, Sándor Szlatinay), compuesto en diagonal por tres bandas de personajes, unificadas por un pentagrama musical, situando en la parte superior a tres personajes tiroleses, en el centro a la banda musical húngara y, en la base de esta alineación de estratos, a la pareja.

Sin embargo, consigue dar un paso más allá del realismo, incorporando a los retratos de humor gráfico, las caricaturas de los personajes de las películas tratadas, bien formando parte de la composición, aumentando la cabeza del protagonista de forma desproporcionada con respecto al cuerpo, como el retrato flotante que hace del actor Danny Kaye en el cartel de la comedia musical *Un hombre fenómeno* (Wonder man, 1945, H. Bruce Humberstone); o bien, de forma parcial, como en el cartel de la comedia mejicana *Romeo y Julieta*, 1943, dirigida por Miguel M. Delgado, en cuya parte inferior aparece la caricatura del actor mejicano Cantinflas batiéndose con la espada con un enemigo. Aunque quizás, el ejemplo más claro de retratos caricaturizados junto a dibujos de humor gráfico, lo encontramos en el cartel de la comedia americana *El charlatán* (Chatterbox, 1943, Joseph Stantley) (Ilustración 51), en el que Chapí exagera y distorsiona los rasgos de los rostros de los actores Joe E. Brown y Judy Canova con respecto a sus cuerpos, ocupando la parte central, sin perder su identificación y valiéndose del dibujo y el color; mientras que pequeños dibujos de figuras femeninas juguetean en la parte inferior con las letras del título de la película.

3.1.1.3. Ramón

Ilustración 54. Pasaje para Marsella, 1947, programa de mano de Ramón.

Rafael Raga Montesinos (Ramón) trabaja en el campo artístico alternando la pintura de paisajes y retratos, las fallas y el cartelismo, llegando a producir más de un millar de carteles relacionados con la propaganda de festejos, cine, teatro, etc. En un principio firma sus carteles con su primer apellido pero, tras pasar por la cárcel por acusaciones de rebelión, decide firmar como "Ramón", palabra resultante de la unión de las dos primeras sílabas de sus apellidos. Más adelante, a partir de los cincuenta, vuelve a firmar muchos de sus carteles como "Raga". En cuanto a su estilo, según SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:14): *Recoge lo mejor de la habilidad en el modelado de Renau, para aplicarlo, con un sentido estrictamente comercial y colorista.*

Aunque su labor como cartelista se remonta a la década de los treinta, se prolonga hasta bien entrada la de los años cincuenta. En toda esa producción destaca por su gran habilidad para el dibujo sobre todo para el retrato con primeros planos. Suele tener predilección por captar la sonrisa en los personajes que dibuja, como los rostros de los cinco que aparecen en el cartel de *Los alegres vividores* (The Young in Heart, 1938, Richard Wallace) (Ilustración 52).

Ilustración 55. Agárrame ese fantasma, 1941, cartel de Ramón.

Destacan también sus composiciones con retratos de parejas, unas veces acompañadas de un tercer personaje como en el cartel de *Con la música a otra parte* (If I had my way, 1940, David Butler) (Ilustración 53) y otras con la pareja ante una escena ambientada como *En el viejo Oklahoma* (In old Oklahoma, 1943, Albert S. Rogell).

Ilustración 56. Calcuta, 1947, cartel de Soligó.

En otras combina el rostro del protagonista de gran tamaño con la presentación de los rostros de otros personajes secundarios, alineándolos o formando una galería como en el programa de mano de *Pasaje para Marsella* (Passage to Marseille, 1944, Michael Curtiz) (Ilustración 54), en el que junto al rostro del actor principal (Humphrey Bogart) sitúa, de arriba abajo y en el lateral derecho, una tira de viñetas con los dibujos de los rostros de cinco actores de reparto.

En carteles de comedias suele destacar también por su maestría en el dibujo de caricaturas y personajes de humor como en el cartel de *¡Agárrame ese fantasma!* (Hold that ghost, 1941, Arthur Lubin) (Ilustración 55) en el que combina ambos recursos.

3.1.1.4. Soligó

Josep Soligó Tena (Soligó) desarrolla la mayor parte de su producción artística en Barcelona, donde se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, destacando pronto tanto en dibujo como en pintura. Alterna siempre el diseño de carteles con la pintura, llegando a alcanzar una gran perfección como retratista.

A mediados de los años treinta realiza sus primeros carteles de cine para el Estudio Arte Fox pero es a partir de 1943, tras finalizar la guerra, cuando trabaja casi en exclusiva para la 20th Century Fox, aunque ésta le da permiso para que responda a los encargos de otras compañías que no compiten con ella.

Su producción de carteles de cine abarca casi tres décadas, desde mediados de los años treinta hasta los primeros de la década de los sesenta, llegando a diseñar cerca de cuatrocientos ejemplares, con un alto nivel de calidad.

Desde sus primeros carteles, Soligó tiene muy claro que en sus composiciones los principales referentes visuales del cartel son las estrellas protagonistas, indistintamente de las imposiciones externas. De ahí que todos sus esfuerzos y técnicas se centren en la presentación de la estrella de la mejor manera posible.

Ilustración 57. El jardín del diablo, 1954, cartel de Soligó.

En algunos carteles suele dibujar los rostros de los personajes sobre un fondo plano, aplicándole un color diferente a cada uno de ellos, según el rol que desempeñan en el filme. Así, por ejemplo, en el cartel de *Charlie Chan en la ópera* (Charlie Chan at the Opera, 1936, H. Bruce Humberstone), aplica el color rojo para la cabeza del cantante de ópera Gravelle (Warner Oland), personaje principal, víctima de un intento de asesinato, y de verde la de su enemigo y amante de su esposa, Enrico Barelli (Boris Karloff).

En otros, además de las cabezas flotantes de algunos actores sin cuello y con rostros monocromáticos, incluye un tercer personaje como en el cartel de *Calcuta* (Calcutta, 1947, John Farrow) (Ilustración 56).

Sin embargo lo más común en sus carteles es la presentación de los personajes de forma alineada, bien en diagonal como en el cartel de *La casa de Bambú* (House of bamboo, 1955, Samuel Fuller), en el que utiliza distintos planos para cada uno de los tres personajes, o bien en vertical como en el de *El jardín del diablo* (Garden of Evil, 1954, Henry Hathaway) (Ilustración 57), en el que alinea de arriba abajo, en el lateral izquierdo, las cabezas de los tres actores principales (Gary Cooper, Susan Hayward y Richard Widmark) y deja el centro y el lateral derecho para el dibujo de una escena del filme.

En los retratos que realiza de las grandes estrellas destaca por el adecuado tratamiento del color y la perfección en el dibujo de sus rostros.

Ilustración 58. El gran juego, 1954, cartel de Jano.

Sus carteles a veces presentan a los personajes con algún elemento icónico relativo a la película o con dibujos que integran escenas de la misma, acompañados de degradados de color. Así por ejemplo encontramos carteles de este tipo como el de *Sábado Trágico* (Violent Saturday, 1955, Richard Fleischer), con una escena de lucha junto al rostro del actor protagonista; o el de *Alaska, tierra de oro* (North to Alaska, 1960, Henry Hathaway), con el dibujo de una pelea entre varios personajes bajo los retratos de los tres actores principales.

A lo largo de toda su producción es fiel a su estilo que, como destaca SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:157): *Siempre fue fiel a un estilo idealizador que otorga a los personajes por él dibujados un aspecto sano y sonrosado*.

3.2. Cartelistas de la segunda mitad del siglo XX

3.2.1. Los grandes artífices del retrato en el cartel de cine

A partir de los años cincuenta se dio un notable grupo de cartelistas que realizó numerosos carteles de películas extranjeras, en los que el retrato continuó siendo su máximo recurso publicitario, destacando por su originalidad y brillantez a pesar de las exigencias e imposiciones a las que los sometieron las productoras, distribuidoras o grandes estudios de diseño.

Desafortunadamente no hay suficiente información de todos. De ahí que se centre esta investigación en aquellos cartelistas de los que actualmente se encuentran reproducciones de algunos carteles o programas de mano. Pues, a los cartelistas ya citados como Soligó y Ramón que prolongaron su trabajo en la década de los cincuenta, se les unieron firmas como la de Jano, Macario (Mac), La Mcp, Albericio, Montalbán,

Hermida y Escobar (Esc), entre otros, como nuevos artífices del retrato en el cartel de cine de esta segunda mitad del siglo.

3.2.1.1. Jano

Jano es el seudónimo que escoge Francisco Fernández Zarza como cartelista a mediados de los cuarenta del siglo pasado -años en los que también inicia su carrera como ilustrador de libros y cómics- y, como apunta SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:159): *Casi por casualidad, en el cartel de cine al sustituir al fallecido Chapí en un conocido estudio madrileño*.

Ilustración 59. Con faldas y a lo loco, 1959, cartel de Jano.

Su pasión por el dibujo y el diseño lo lleva a admirar la obra de cartelistas como Renau, Peris Aragó y Soligó, de los que aprendió algunos de los recursos empleados en sus primeros carteles, aunque siempre de forma autodidacta. Además de cómics y carteles realiza también murales de cine en la Gran Vía e ilustra las portadas de colecciones y revistas. Sin embargo, su mayor aportación es la realización de más de cinco mil carteles de cine que confecciona desde sus inicios hasta bien entrados los años ochenta del siglo pasado.

En su estudio de la calle Bordadores de Madrid, en el que cuenta con un nutrido equipo de colaboradores, llega a trabajar para varias distribuidoras simultáneamente, realizando dibujos para las mismas en carteles y otros materiales para la promoción cinematográfica como programas de mano, plumas para prensa, murales para las fachadas de los cines de la Gran Vía y en los últimos años, para carátulas de vídeo.

En su larga trayectoria, Jano se ve obligado, en muchos trabajos, a anteponer a su estilo personal, no solo las exigencias de las distribuidoras y productoras sino también las propias de la censura, llegando en ocasiones a no firmar los carteles por estar en desacuerdo con esas imposiciones.

Sin embargo, y a pesar de esas limitaciones, Jano llega a realizar sus carteles con gran realismo, logrando alcanzar en sus retratos un alto grado de parecido entre el personaje representado y el actor que lo encarna.

Ilustración 60. Un médico fenómeno, 1957, cartel de Jano.

Sus primeras obras de mediados de los cuarenta se encuentran muy influenciadas por las obras de Renau que realizaba sus carteles con aerógrafo sobre colores planos y por las de Soligó, Peris Aragó o Ramón, caracterizándose por un estilo todavía muy impreciso en el que el entintado se ajustaba al dibujo y el color carecía de la brillantez de sus obras posteriores, debido a la aplicación del pincel seco sobre las tintas planas. Ejemplo de ello lo encontramos en el cartel que realiza para la película *Matrimonio de estado* (Saraband for Dead Lovers, 1948, Basil Dearden) en el que se aprecian las tintas planas en los personajes retratados y los contornos delimitados por trazos oscuros.

Sin embargo, a partir de mediados de los años cincuenta, sus obras adquieren mayor colorido y plasticidad debido a las nuevas técnicas de impresión que le permiten tener más posibilidades en sus recursos plásticos, desde la aplicación del color de forma más suelta hasta más ajustada, suave y realista. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cartel de *Al este del Edén* (East of Eden, 1955, Elia Kazan), en el que Jano aplica en el fondo largas tramas verticales de colores que, al superponerse unas sobre otras en algunos tramos, reproducen la imagen de la hierba del jardín; y resuelve el retrato del protagonista, Cal Trask (Jame Dean), con aplicaciones de color gris que se ajustan más a los contornos del dibujo en ciertas zonas, mientras que en otras se hacen más suaves y sueltas a modo de aguada.

Una de sus mejores armas como cartelista fue su gran facilidad para el dibujo, realizando la técnica con gran perfección tanto en la confección del retrato cromático como en su inclusión sin color en determinados carteles, unas veces como un elemento

más de la composición y otras como recurso único. Así encontramos carteles como el de *Salvaje* (The wild one, 1953, László Benedek), en el que Jano combina el retrato frontal del actor Marlon Brando entintado con la técnica de la pincelada a base de aguadas de color sepia en la parte superior y, bajo el mismo, el dibujo coloreado a modo de cómic que contiene la pelea del protagonista con otro personaje y la masa de personas que le están observando. También usa este recurso en los carteles en los que realiza el dibujo con la técnica de la aguada monocromática aplicada con pincel, como se aprecia en la alineación vertical de rostros grisáceos de los actores Jean Claude Pascal, Raymond Pellegrin y Peter Van Eyck que acompañan el busto cromático de la actriz Gina Lollobrigida en el cartel del drama francés *El gran juego* (Le grand jeu, 1954, Robert Siodmak) (Ilustración 58); y en otros, en los que el dibujo aparece como tal en alguna zona, junto a la parte pintada de color o formando parte de ella, en perfecta armonía, como se aprecia en el cartel de la película de terror *El diablo se lleva los muertos* (Lisa e il diavolo, 1973, Mario Bava, Alfredo Leone) en el que, junto a los retratos policromados de la actriz Elke Sommer que corre hacia el frente despavorida y el rostro frontal del actor Telly Savalas, situado tras ella, hay toda una serie de retratos de actores dibujados con trazos negros y algunos solamente esbozados; o en los que el dibujo se presenta como el único recurso gráfico empleado, como en el afiche del drama romántico de producción norteamericana *Secretos de una esposa* (A walk in the spring rain, 1970, Guy Green), en el que dibuja a modo de pluma para prensa a la pareja de actores integrada por Anthony Quinn e Ingrid Bergman.

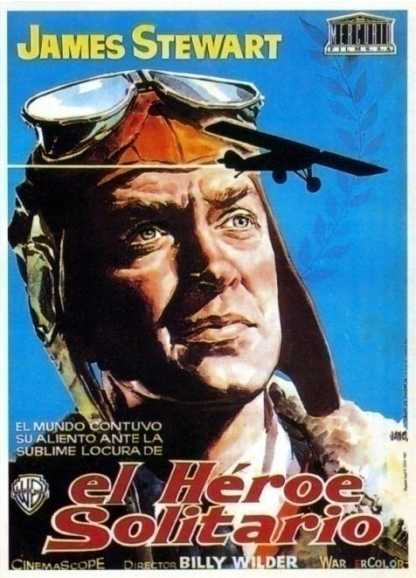


Ilustración 61. El héroe solitario, 1957, cartel de Jano.

Sin embargo en muchos carteles, sobre todo en aquellos que contienen imágenes de comedias, Jano cambia el dibujo realista por la caricatura, llegando a alcanzar un gran parecido con los actores, destacando los rasgos más característicos de sus fisonomías.

En su ejecución, Jano recurre a varias soluciones. En unos casos realiza la caricatura de los personajes que acompañan al actor o la actriz principal como se aprecia en el cartel

de la comedia norteamericana *Con faldas y a lo loco* (Some like it hot, 1959, Billy Wilder) (Ilustración 59), situando en el centro del mismo el dibujo de la actriz Marilyn Monroe y a ambos lados, con un tamaño más reducido, los dibujos caricaturizados de los actores Tony Curtis y Jack Lemmon tocando un instrumento musical.

En otros, Jano pasa de la caricatura al dibujo de humor, como se aprecia en los carteles de la comedia británica *Un médico fenómeno* (Doctor at large, 1957, Ralph Thomas) (Ilustración 60) y de la norteamericana *Soltero en el paraíso* (Bachelor in Paradise, 1961, Jack Arnold). En el primero dibuja, con gran realismo a ambos lados de una franja de color rojo, los rostros de cuatro de los personajes principales, haciéndoles acabar sus cuellos con trazos de dibujo. Luego, en el centro y con líneas de color negro, realiza un dibujo de humor parecido al de los dibujos animados en blanco y negro que nos recuerda que el afiche hace referencia a una comedia. En el segundo, Jano recurre a la mezcla de ambos recursos, pues bajo los retratos de estilo realista de la pareja integrada por un famoso escritor francés de novelas femeninas (Bob Hope) y una soltera de la que se enamora (Lana Turner) dibuja, en la parte más baja del mismo, la caricatura del solterón empedernido corriendo y, tras él, una hilera de mujeres casadas que van en su captura, en este caso, con dibujos de humor parecidos a los realizados en los dibujos animados.

Ilustración 62. Conspiración de silencio, 1855, cartel de Jano.

Con el tiempo, Jano se perfila como un excelente retratista, llegando a dibujar y dar color a los protagonistas del filme con gran habilidad y elegancia de forma aislada, en pareja o formando parte de un retrato colectivo. En ocasiones realiza los retratos valiéndose de fotogramas y en otras extrayéndolos de las secuencias del filme. Es un gran fisonomista que capta en sus retratos no solo la belleza del actor o actriz que dibuja sino también el carácter alegre y psicológico del personaje que interpreta.

Destaca el parecido de sus dibujos con el de los actores en carteles en los que aparece el protagonista caracterizado en solitario como sucede en el de *El héroe solitario* (The Spirit of St. Louis, 1957, Billy Wilder) (Ilustración 61), en el que Jano dibuja el primer plano del audaz Charles Lindbergh (James Stewart) que realizó la hazaña de atravesar volando el Atlántico sin escalas desde Nueva York a París, ataviado con la indumentaria de aviador, especialmente con gorro y gafas; o en el de *Serpico* (1973, Sidney Lumet), en el que dibuja el busto casi frontal del actor Al Pacino interpretando el papel del honesto agente de policía Frank Serpico, provisto de auriculares y una pistola en las manos, como elementos icónicos representativos del argumento del filme.

Ilustración 63. El destino también juega, 1966, cartel de Jano.

En ocasiones escoge el plano cortado de un rostro como en el cartel de *Dime que me amas, Junie Moon* (Tell Me that You Love Me, Junie Moon, 1970, Otto Preminger), en el que dibuja solo la mitad izquierda del pecho y el rostro de una mujer (Liza Minnelli) que en el filme tiene la cara desfigurada.

En muchos carteles, Jano recurre a los retratos de los personajes que forman la pareja, reflejando en los mismos sus rasgos faciales y corporales más sobresalientes o sus estados emocionales con un alto grado de semejanza con los roles desempeñados en algunas de las escenas de los filmes. Así encontramos carteles en los que se expresa un alto nivel de empatía entre la pareja de actores como se aprecia en el afiche de la comedia norteamericana *Aventura en Roma* (The Pigeon That Took Rome, 1962, Melville Shavelson), en el que Jano dibuja de pie a la pareja protagonista (Charlton Heston y Elsa Martinelli), sonriente y dándose un abrazo.

En carteles de películas de otros géneros como los de aventuras, wésterns o dramas, junto a los gestos, posturas y actitudes de los personajes retratados, Jano introduce ambientaciones que se identifican con algún lugar de la película, aunque la composición

final del cartel la realice a base de integrar o yuxtaponer imágenes diferentes en determinados espacios del mismo o en el interior de viñetas.

En muchos de estos carteles, Jano recurre a procedimientos y soluciones propias del cómic. Dibuja a los personajes dentro de la propia acción e introduce referencias visuales de algún escenario de la película pero casi siempre de forma acotada, bien colocando un detalle en alguna parte del fondo o bien dentro de una o varias viñetas o recuadros que ubica en torno a la imagen central. Así encontramos esas referencias ambientales tras los primeros planos de la pareja formada por los actores Jean Collins y Richard Burton en el cartel de *La esposa del mar* (Sea wife, 1957, Bob McNaught), en el que Jano dibuja en una franja rectangular una escena con los cuatro náufragos subidos en una balsa en medio del océano; también junto al primer plano del rostro del actor Spencer Tracy en el cartel de *Conspiración de silencio* (Bad Day at Black Rock, 1955, John Sturges) (Ilustración 62), en el que una vía sobre un terreno árido nos recuerda el paisaje del desolado pueblo del filme; o junto al primer plano desafiante del actor Richard Harrison en el cartel de *Espías en Beirut* (Le spie uccidono a Beirut, 1965, Luciano Martino), aunque, en este caso, lo hace dentro de una de las tres viñetas que hay a su alrededor, y más bien situándola en el margen inferior izquierdo, en la que dibuja una escena con un helicóptero que vuela por encima de dos buques que hay en alta mar, con una explosión en uno de ellos que suguiere que se trata de un filme de acción.

Ilustración 64. Operación Mogador, 1966, cartel de Jano.

En sus carteles, además de retratar al protagonista, en múltiples ocasiones introduce también una galería de rostros de otros actores importantes o secundarios de los filmes. Unas veces lo hace con una sucesión de viñetas con los rostros de estos alrededor de la imagen central, ocupando una banda del cartel o de forma creativa, como se puede apreciar en el cartel del wéstern *El destino también juega* (A Big Hand For the Little

Lady, 1966, Fielder Cook) (Ilustración 63), en el que incluye los rostros, tanto del protagonista como el de los otros actores importantes del filme, en el interior de cuatro cartas de una baraja de póker que manejan las manos de un jugador. En otras ocasiones resuelve el cartel dibujando una alineación de rostros en diagonal u ocupando alguna de las bandas como se aprecia en el de *Los secuaces* (Le saut de l'ange, 1971, Yves Boisset), en el que sitúa al actor principal de pie sobre una diana en la parte central y el rostro de tres actores, incluido el del protagonista, en la banda superior.

Ilustración 65. Indiscreta, 1958, programa de mano de Macario (Mac).

En ocasiones, también recurre a fórmulas compositivas menos complejas, en las que se mezclan las imágenes dibujadas o entintadas siguiendo los patrones de realismo norteamericano con otras de mayor síntesis, influenciadas por el Pop Art y el estilo inconfundible de Saul Bass. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cartel de *Operación Mogador* (Password: Uccidete agente Gordon, 1966, Sergio Grieco) (Ilustración 64), en el que Jano dibuja, con un plano medio casi frontal, la imagen realista del protagonista en el interior de unos cuadros de colores inscritos unos dentro de otros y, en la esquina inferior derecha de estos, la silueta blanca de un hombre abatido a tiros.

En sus retratos, a partir de los setenta, recurre a un realismo de estilo americano caracterizado por la precisión del dibujo y la aplicación del color ajustada al mismo, consiguiendo con ello un resultado casi fotográfico. Un ejemplo de este procedimiento lo encontramos en el cartel que realiza de *Los tres amantes de Aurora* (Qualcosa di biondo, 1984, Maurizio Ponzi), en el que retrata con gran habilidad y realismo a la actriz Sofía Loren y al actor infantil que la acompaña.

En sus últimos años, en la década de los ochenta, su producción comienza a ralentizarse disminuyendo su presencia en las carteleras cinematográficas debido a las preferencias de los estudios, las productoras y distribuidoras por carteles realizados con técnicas fotográficas y más tarde digitales.

3.2.1.2. Macario

Macario Gómez Quibus es un cartelista catalán que firma sus obras como "Mac", abreviatura de su nombre y que en nuestra investigación lo reconoceremos como Macario.

Desde muy joven siente una gran inclinación por el dibujo, lo que le lleva a ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Reus, su ciudad natal. Pasa allí el tiempo que dura la Guerra Civil preparándose y perfeccionándose en las técnicas de dibujo que más tarde le servirán para la realización de sus trabajos dentro de la publicidad cinematográfica.

Ilustración 66. La orquídea negra, 1958, cartel de Macario (Mac).

A los veinte años se traslada a Barcelona donde retoma los estudios en la Escuela de Bellas Artes, aunque los tiene que abandonar pronto debido a la precaria situación económica familiar.

Es a partir de 1947, tras la realización del servicio militar, cuando Macario comienza a buscar un empleo para ayudar a su familia.

Sus primeros trabajos están relacionados con el mundo del cine. Comienza realizando dibujos plumas para los anuncios de prensa, lo que le permite formarse en las técnicas de composición, encuadre, impresión, rotulación, uso de claroscuros, proporciones, etc., que más adelante le servirán como recursos en la confección de sus carteles.

En los primeros años de la década de los cincuenta entra a trabajar para varias agencias publicitarias y como resalta SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:163): *Su pasión por el séptimo arte le hizo recalar en los estudios Martí-Clavé-Picó. Para ellos diseñó grandes murales para las fachadas, y numerosos carteles por encargo de la Fox, Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, etc.*

En el tiempo que dura su estancia en los Estudios Esquema se ocupa de la realización de dibujos pluma para anuncios de prensa, aunque, como destaca COLLADO ALONSO

(2012:281): *Ocasionalmente se le encargaban trabajos de diseño*, sin que llegara a acabarlos, ya que a él se le permitía solamente ocuparse de realizar el esquema del cartel con los elementos principales, encuadres y tipografías y luego eran otros dibujantes de la empresa más especializados los que acababan los trabajos.

Más adelante, el reconocimiento de todo el trabajo realizado hasta el momento para los anuncios de prensa le facilita la contratación de varias compañías independientes, llegando a encargarse de la elaboración de todo el material publicitario de alguna de ellas.

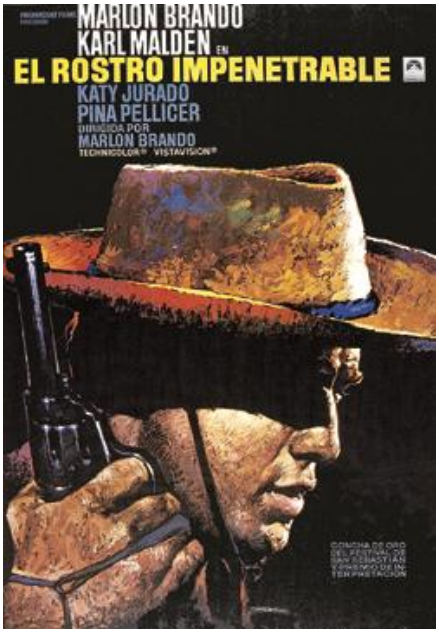


Ilustración 67. El rostro impenetrable, 1961, cartel de Macario (Mac).

Es a partir de mediados de los cincuenta, cuando Macario decide firmar sus trabajos como "Mac", firma que pondrá ya en todas sus numerosas obras tanto nacionales como internacionales. Pues como destaca SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:163): *Fiel a los modelos norteamericanos de los años cuarenta y cincuenta, ha realizado más de 6.000 reclamos, contando carteles y plumas para prensa.*

Macario concebía el cartel como un producto que había de ser original, indistintamente de la estrella retratada o del género cinematográfico al que hiciese referencia. De ahí que trabajase con la misma exigencia para un drama o un thriller, buscando siempre la elegancia y expresividad que el argumento de la película lo estimara.

Pronto comienza a manifestarse como un gran fisonomista, llegando a destacar sus retratos por el gran parecido existente entre la estrella y el personaje representado en el cartel. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en imágenes como el doble retrato que realiza de la actriz Audrey Hepburn en el programa de mano de *Historia de una monja* (The nun's Story, 1959, Fred Zinnemann), en el que, además de lograr un gran parecido con la misma y el papel que desarrolla, refleja los gestos de recogimiento y alegría que hay en el estado de ánimo de ambos rostros.

Su gran profesionalidad le lleva a realizar los retratos de las grandes estrellas en los diferentes medios publicitarios a su alcance como plumas de prensa, programas de mano, carteles, murales, etc. Ejemplos de ello los encontramos en muchas de sus producciones, como la perfecta elegancia y complicidad de los rostros frontales de los actores Cary Grant e Ingrid Bergman en el programa de mano de *Indiscreta* (Indiscreet, 1958, Stanley Donen) (Ilustración 65); la delicada sutileza del rostro de la actriz Sofía Loren en el programa de mano de *La orquídea negra* (The black Orchid, 1958, Martin Ritt) (Ilustración 66); o la seriedad y fortaleza que refleja el enorme rostro frontal del actor Burt Lancaster en el cartel de *El gatopardo* (Il gattopardo, 1963, Luchino Visconti).

Ilustración 68. La jauría humana, 1966, cartel de Macario (Mac).

En sus retratos logra captar con gran éxito los gestos, actitudes, sentimientos y, emociones que las estrellas de cine ponen de manifiesto en sus representaciones cinematográficas, debido a su excelente dominio del dibujo y aplicación del color. Así, en algunos de sus carteles, encontramos rostros que expresan emociones opuestas, como la gran carcajada de Egle (Anna Magnani) y el gesto de preocupación de Lina Borsani (Giulietta Masina), una sirvienta de una familia acomodada que entra en prisión donde aprende a ser más independiente gracias a su amistad con la primera, en el cartel de *Infierno en la ciudad* (Nella città l'inferno, 1959, Renato Castellani); complicidad y venganza bajo una apariencia frívola y sensual como el retrato de Helen (Carroll Baker) en el cartel de *Una droga llamada Helen* (Paranoia, 1971, Umberto Lenzi), en el que refleja el rostro de una mujer en bancarrota que se asocia con la nueva esposa de su exmarido para asesinarle y repartirse los bienes; o frialdad y firmeza como el retrato de Johnny

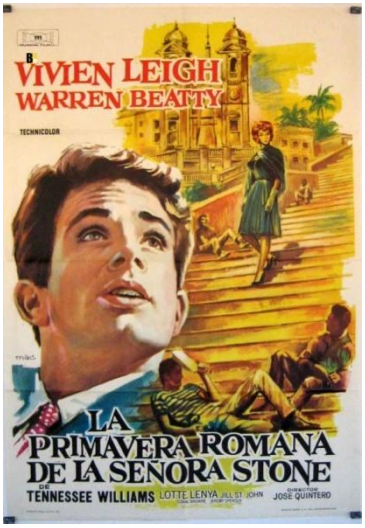


Ilustración 69. La primavera romana de la Señora Stone, 1961, cartel de Macario (Mac).

Río (Marlon Brando), un pistolero que pasa un tiempo en la cárcel por un atraco tras ser traicionado por su compañero, al que busca después para vengarse, en el cartel del wéstern *El rostro impenetrable* (Nella città l'inferno, 1961, Marlon Brando) (Ilustración 67); angustia, dolor, ira y tristeza en los rostros de los personajes que dibuja para la carátula de vídeo de *La muñeca de trapo* (Picture Mommy Dead, 1966, Bert I Gordon), una película que relata cómo se tiene que enfrentar una mujer al espíritu de la anterior esposa de su marido que se ha reencarnado en su hija.

A la hora de organizar los retratos colectivos dentro del cartel, busca siempre soluciones variadas, bien con alineaciones de rostros o bien conformando un bloque con ellos. Así, del primer grupo, encontramos carteles como el de *El embrujo de París* (Paris Holliday, 1958, Gerd Oswald), en el que dibuja los bustos de tres actores siguiendo una alineación en diagonal, situando en los extremos de la misma y de un tamaño menor los de los dos actores masculinos Bob Hope y Fernandel, y de un tamaño mayor el de la actriz Anita Ekberg ocupando el centro; o con los perfiles alineados también en diagonal de los actores Jane Fonda, Robert Redford y Marlon Brando en el cartel de *La jauría humana* (The chase, 1966, Arthur Penn) (Ilustración 68).

Ilustración 70. El hombre que no quería ser santo, 1962, cartel de Macario (Mac).

En otros carteles agrupa los rostros de los personajes formando un bloque que normalmente se encuentra ocupando la parte central. Ejemplo de ello lo encontramos en el cartel de *Cerco roto* (Breakthrough, 1979, Andrew V. McLaglen), en el que aglutina en un solo bloque tanto los retratos de los protagonistas como el de los antagonistas.

Macario considera el cartel como una obra de arte. De ahí que utilice técnicas y procedimientos propios de la pintura de caballete. Suele aplicar el color a sus composiciones sobre cartones utilizando el guache y en ocasiones el óleo, consiguiendo en muchos de sus carteles una estética más pictórica que gráfica.

Hay carteles en los que aplica el color con veladuras que se ajustan a los rostros y demás imágenes contenidas en los mismos creando un realismo más académico pero no menos mágico, como se aprecia en el cartel de *Brumas de inquietud* (Another Time, Another Place, 1958, Lewis Allen), en el que dibuja con gran delicadeza y belleza el rostro de a la actriz Lana Turner; mientras que en otros la aplicación del color es más insistente y dinámica llegando incluso a simular el empaste. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cartel de *Una mujer espera* (Youngblood Hawke, 1964, Delmer Daves) en el que, tanto en los cuerpos de la pareja que se abraza como en el fondo, aplica el color con bastante energía y en algunos tramos consigue la impresión que deja la pintura empastada.

Estas posibilidades plásticas más expresivas y llenas de color cercanas a las contenidas en las obras de arte son evidentes a partir de los años sesenta debido a las posibilidades que ofrece la llegada a España de la cuatricromía que ya se venía utilizando en Francia e Italia desde hacía tiempo. Pues como resalta SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:123): *Mac pretende aproximar la pintura con mayúsculas al cartel, y para ello necesita métodos de impresión más sofisticados que la litografía. De ahí su interés por procedimientos como la cuatricromía y por su perfeccionamiento.*

Ilustración 71. Ejercicio para cinco dedos , 1962, cartel de Macario (Mac).

A veces, en carteles que hacen referencias a películas de acción, aventuras, wésterns o thrillers, Macario suele incluir imágenes de algunos de los escenarios de las mismas, consiguiendo con ello composiciones de gran belleza ambiental que sitúan al espectador en alguno de sus entornos. Así por ejemplo, encontramos el paisaje de la sabana bajo los rostros de los personajes principales en el cartel de *El león* (The Lion, 1962, Jack Cardiff); una ciudad del futuro tras el retrato de la pareja protagonista de *El tiempo en sus manos* (The time machine, 1960, George Pal); una escalinata de la ciudad de Roma por la que baja la protagonista de *La primavera romana de la Señora Stone* (The Roman Spring of Mrs. Stone, 1961, José Quintero)

(Ilustración 69); o una ciudad con rascacielos tras el retrato de los protagonistas en el cartel de *Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965, Jean-Luc Godard).

En otras ocasiones, introduce dibujos en sus composiciones, bien mezclándolos con imágenes coloreadas o bien como recurso exclusivo. Así encontramos carteles y diseños de cubiertas de películas, en los que el dibujo simple acompaña a los retratos policromados de los personajes principales, como en el cartel de *Renunciación* (Campane a Martello, 1949, Luigi Zampa); en los que destaca como técnica mayoritaria, como en el de *El hombre que no quería ser santo* (The Reluctant Saint, 1962, Edward Dmytryck) (Ilustración 70); o en los que se presenta como la única técnica empleada, como en la carátula de *Buscando mi destino* (Easy rider, 1969, Dennis Hopper).

Ilustración 72. Las fronteras del crimen, 1951, cartel de la Mcp.

En otros carteles y diseños de carátulas para vídeos recurre a fórmulas menos convencionales como metáforas y alegorías que, junto a los retratos, contribuyen a aclarar la información argumental de la película. Así, por ejemplo, sitúa la silueta de una mano blanca abierta, con los rostros de los cinco personajes principales entre los huecos creados por los dedos y la misma en el cartel de *Ejercicio para cinco dedos* (Five Finger Exercise, 1962, Daniel Mann) (Ilustración 71); la figura de una L transparente encima de los rostros dibujados de una pareja de amantes en el de *La habitación en forma de L* (The L-Shaped Room, 1962, Bryan Forbes); o llega a la capacidad de síntesis, alejándose de lo pictórico, usando el fotomontaje y las técnicas de impresión como se aprecia en el cartel de la reposición de *El tercer hombre* (The third man, 1949, Carol Reed), en el que recurre a la inclusión de la fotografía de un personaje de pie en el interior de una silueta blanca de un hombre que a su vez se encuentra inserta en otra de tamaño mayor de color negro.

Sin embargo, Macario destaca por su aplicación del color y por la perfección que llegan a alcanzar sus retratos sobre todo en los años setenta, en los que se aprecia la influencia del nuevo realismo norteamericano.

Finalmente en los años ochenta destacan los encargos para la exhibición videográfica, en los que sus retratos llegan a alcanzar un realismo bastante atenuado como se aprecia en el cartel de *Llamadas de terror* (Prom night, 1980, Paul Lynch).

Por otra parte, a finales de esa misma década, la creciente apuesta de las distribuidoras y productoras por carteles realizados con técnicas fotográficas como base compositiva de los mismos, hace que se retire definitivamente de su producción como había sucedido ya con muchos de los cartelistas de este período.

Ilustración 73. De aquí a la eternidad, 1953, cartel de la Mcp.

3.2.1.3. La firma Mcp

En el Estudio Esquema de Barcelona trabajan los cartelistas Ramón Martí, Josep Clavé y Hernán Picó, además de un nutrido grupo de cartelistas anónimos que firman sus trabajos bajo las siglas "Mcp", que se corresponden con las iniciales de los apellidos de los tres primeros.

A pesar de que el Estudio Esquema inicia su trabajo en los años cuarenta, su mayor producción se lleva a cabo entre las décadas de los cincuenta y setenta. En los años cincuenta se dedican a la realización de grandes murales para las fachadas de los cines y a lo largo de más de veinte años, al diseño de carteles, programas de mano, plumas de prensa, etc., entre otros medios de publicidad cinematográfica. Y, como apunta SÁNCHEZ LÓPEZ (1997:156): *Bajo esa firma se iniciaron estupendos cartelistas como Mac, Escobar o Mataix*, aunque pronto se salieron para trabajar por su cuenta.

Por otra parte, el hecho de que en el estudio trabajen los tres cartelistas fundadores y varias firmas anónimas bajo unas mismas siglas da lugar a que se realice una

producción muy variada, marcada por el eclecticismo y la diversidad de soluciones plásticas e icónicas.

El estudio llega a trabajar para más de veinticinco empresas, nacionales e internacionales, entre las que destacan la Warner Bros, la Universal y la Metro Goldwyn Mayer, siguiendo las pautas y exigencias que éstas le imponen en la confección de los carteles de sus películas pero sin dejar de hacer valer su singularidad y creatividad personal en los mismos.

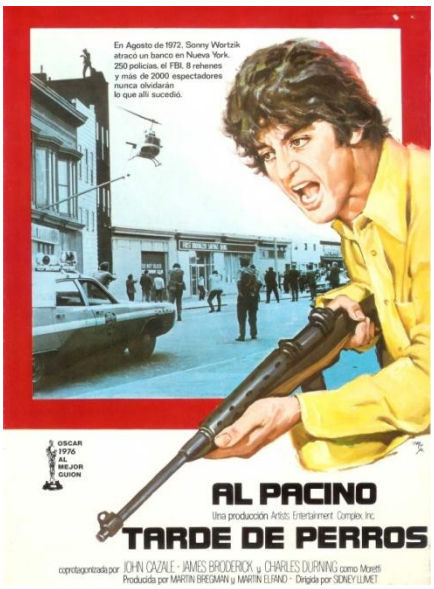


Ilustración 74. Tarde de perros, 1975, cartel de la Mcp.

Son grandes fisonomistas, con gran dominio del dibujo y excelente tratamiento del color, que realizan retratos de gran fuerza comunicativa y enorme expresividad, indistintamente del género cinematográfico al que pertenezca el diseño del programa de mano o cartel.

En este campo del retrato encontramos carteles en los que el rostro y el cuerpo de la estrella son utilizados como principal reclamo publicitario, tanto en solitario como formando pareja con otro actor o actriz. Ejemplos de ello los encontramos en el enorme rostro frontal de la actriz Jane Russell ocupando gran parte del cartel de la película de cine negro *Las fronteras del crimen* (His Kind of Woman, 1951, John Farrow) (Ilustración 72), en el que destaca la gran precisión en el dibujo y el parecido con sus rasgos faciales; o en la hábil caracterización de una disputa entre los actores Kirk Douglas y Lana Turner en el cartel de *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952, Vincente Minnelli).

En otros carteles dibujan alineaciones de cabezas de los actores principales de forma agrupada o gravitando, imitando a veces el estilo de Soligó de las “cabezas flotantes”. Ejemplos de ello, los encontramos en carteles como *De Aquí a la eternidad* (From Here to Eternity, 1953, Fred Zinnemann) (Ilustración 73), en el que las cinco cabezas sin cuello de los actores principales se agrupan flotando en el lateral derecho; o en el de *Luces de Rebeldía* (Shake Hands with the Devil, 1959, Michael Anderson), en el que las

dos cabezas flotantes de la pareja protagonista se sitúan en una alineación en diagonal ocupando la mitad superior del cartel.

En ocasiones, junto a la imagen de los actores, introducen algún detalle ambiental que contribuye a la identificación de algún escenario en los que transcurre el filme como la maleza de la selva en la parte baja del cartel de *Tarzán y la mujer diablo* (Tarzan and the She-Devil, 1953, Kurt Neumann); o la calle de una ciudad dibujada en la parte alta por encima de las imágenes de la doble pareja de actores en el cartel de *Regreso a Peyton Palace* (Return to Peyton Place, 1961, José Ferrer).

Ilustración 75. La furia de los justos, 1955, programa de mano de la Mcp.

En otras son las posturas, gestos o actitudes de los actores representados las que nos indican su relación con el argumento de la película. Así, por ejemplo, tanto la imagen desafiante del cartel de *Robín de los bosques* (The adventures of Robin Hood, 1938, M. Curtiz, W. Kerghley) como la imagen del actor Al Pacino con un rifle en las manos ante la foto de una calle con un cerco policial en el cartel de *Tarde de perros* (Dog Day Afternoon, 1975, Sidney Lumet) (Ilustración 74) nos informan de la violencia contenida en ambos filmes.

Ilustración 76. La nave de los condenados, 1953, cartel de Albericio.

Por lo general el discurso de sus carteles es sencillo y directo, recurriendo sólo a los elementos necesarios para la comprensión del mismo.

Su técnica, como apunta COLLADO ALONSO (2012:253): *Es la pintura a la aguada, o guache, con la que crean trabajos muy seductores e interesantes, bien realizando todo el diseño con este procedimiento o bien completándolo con el dibujo de formas y figuras trazadas más desenvueltamente o con*

el inevitable uso de la fotografía, ésta generalmente sin recortar, pero en otras ocasiones viradas a sepia, pintada con anilinas, corregida con guache, etc.

Un ejemplo de la incorporación de la fotografía en el diseño compositivo lo encontramos en carteles como el de *Oklahoma John* (Oklahoma John, 1965, Jaime Jesús Balcázar, Roberto Bianchi Montero), en el que se incorpora una foto con la escena de un pistolero en medio de una calle de un pueblo del oeste, tras la pelea de los dos personajes situados en primer término; o el de *El otro Sr. Klein* (Monsieur Klein, 1976, Joseph Losey), en el que se incluye una foto con unos gendarmes franceses en una calle de la ciudad, bajo la doble figura del Señor Klein.

Ilustración 77. Amor en conserva, 1949, cartel de Mataix.

En muchos de sus carteles utilizan colores fuertes, brillantes y oscuros que le confieren a los mismos una enorme fuerza y expresividad. Ejemplos de ello se aprecian en el programa de mano de *La furia de los justos* (Trial, 1955, Mark Robson) (Ilustración 75) o en el cartel de *El sexto fugitivo* (Backlash, 1956, John Sturges).

Sin embargo, los carteles y otros materiales de publicidad cinematográfica que producen los Estudios Esquema no siempre llevan la firma Mcp, ya que algunas empresas extranjeras como la Metro Goldwyn Mayer tienen como norma que sus carteles se impriman sin firma. De ahí que, en muchos de ellos, sea difícil identificar o reconocer su autoría.

3.2.1.4. Otros cartelistas

Además de Jano, Mac y la firma Mcp, entre los cartelistas que diseñan carteles a lo largo de este tercer cuarto de siglo en relación al retrato de estilo realista, se encuentran Fernando Albericio (Albericio), José Montalbán (Montalbán), Enrique Mataix (Mataix), Escobar (Esc) y Hermida, entre otros.

Sin embargo, y a parte de las vivencias y trayectorias personales de cada uno de ellos, hay una serie de rasgos y características que les son comunes como:

- El uso del dibujo como técnica básica en la composición del cartel, con gran expresividad y soltura en el trazo.

- La primacía del dibujo y el retrato por encima de otras soluciones compositivas.

- La predilección por un estilo academicista en Albericio y Hermida y de mayor fuerza expresiva en Mataix, Esc y Montalbán.

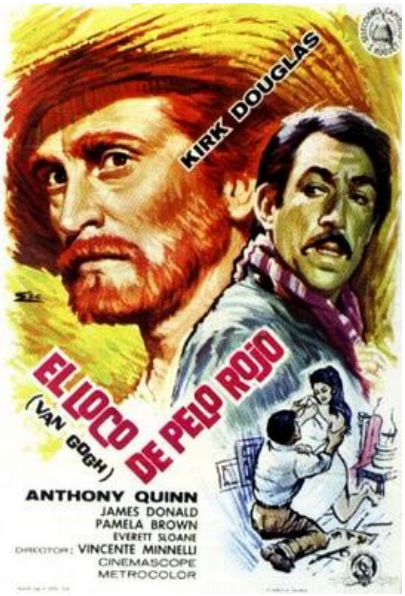


Ilustración 78. El loco del pelo rojo, 1956, cartel de Esc.

- La consideración del retrato como principal reclamo cinematográfico, con gran precisión y realismo.

- La aplicación del color pasa de la mancha suave y ajustada al dibujo en Albericio y Hermida, a más suelta y efectista en Mataix y Esc y más expresiva en Montalbán.

- La combinación del dibujo con la introducción de fotografías o fotomontajes.

- La mayoría, además de diseñar carteles y pintar los murales de las fachadas de los cines, trabaja en otros campos creativos como la ilustración, la publicidad o la pintura.

- La predilección por estilos compositivos que optan por situar, en el centro o en un lugar destacado de la superficie del cartel, las imágenes de los actores principales de gran tamaño, acompañadas de otras que contienen algunas acciones o ambientes que representan la trama del filme.

- La aplicación del color de forma suave en Albericio y Hermida y brillante e intensa en Mataix, Escobar y Montalbán.

- La realización de trabajos para diversas productoras extranjeras, tanto norteamericanas como europeas.

- La inclusión de dibujos de humor gráfico y caricaturas en algunos de sus carteles especialmente los dedicados a la publicidad de comedias cinematográficas.

Ilustración 79. Trapecio, 1956, cartel de Hermida.

Algunos carteles representativos de sus estilos son: *La nave de los condenados* (Botany Bay, 1952, John Farrow) (Ilustración 76), *Arabesco* (Arabesque, 1966, Stanley Donen) y *En Ghentar se muere fácil* (A Ghentar si muore facile, 1967, León Klimovsky), de Albericio; *Barreras de orgullo* (The Bottom of the Bottle, 1956, Henry Hathaway), *La leyenda de un valiente* (The Long Duel, 1967, Ken Annakin) y *La ciudad sumergida* (The City Under the Sea, 1965, Jacques Tourneur) de Montalbán; *Amor en conserva* (Love Happy, 1949, David Miller) (Ilustración 77), *Los pasos del destino* (Fate Is the Hunter, 1964, Ralph Nelson) y *Morituri* (Morituri, 1965, Bernhard Wicki) de Mataix; *El loco del pelo rojo* (Lust for Life, 1956, Vincente Minnelli) (Ilustración 78) y *Aquellos duros años* (The Rawhide Years, 1955, Rudolph Maté) de Esc; *Trapecio* (Trapeze, 1956, Carol Reed) (Ilustración 79) y *El árbol de la vida* (Raintree County, 1957, Edward Dmytryk) de Hermida.

CAPÍTULO IV.

EL RETRATO EN LOS CARTELES DE CINE DE LOS CARTELISTAS ESPAÑOLES. DE 1940 A 1980

CAPÍTULO IV. EL RETRATO EN LOS CARTELES DE CINE DE LOS CARTELISTAS ESPAÑOLES. DE 1940 A 1980

4.1. Recreación plástica y configuración temática

A la hora de desarrollar esta parte práctica como núcleo principal de la investigación nos hemos planteado llegar a conocer la producción de los cartelistas españoles de este largo periodo de tiempo que abarca desde principios de los años cuarenta hasta bien entrados los ochenta, a través de la recreación de algunos de los carteles diseñados por ellos para las películas extranjeras y de la configuración de las temáticas derivadas de los contenidos de los mismos.

4.1.1. Recreaciones plásticas

La elección de los modelos que vamos a seguir en las recreaciones obedecerá a los criterios de representación plástica de esos carteles, escogiendo siempre aquellos que mejor se adapten a la pintura por la técnica realista empleada o por la riqueza cromática de los mismos.

Por otra parte procuraremos en todo momento que los modelos escogidos obedezcan a tópicos representativos del tipo de retrato que los cartelistas realizaron en sus producciones publicitarias, procurando en la mayoría de los casos que estos sean originales o se diferencien en algunos aspectos de los carteles que se realizaban en los países en los que se producían los filmes. Y, en los casos en los que esos carteles sigan un patrón o modelo, intentaremos buscar aquellos que se diferencien en algo y no sean una mera copia del mismo.

Las recreaciones plásticas las realizaremos siguiendo los modelos escogidos, atendiendo a las pautas compositivas y al estilo de cada uno de los cartelistas que los diseñaron, aunque haciendo algunas variaciones para evitar que se conviertan en simples copias. Además intentaremos que cada recreación alcance una estética gráfica y plástica propia de la pintura, ya que el procedimiento que vamos a llevar a cabo es muy diferente al que los cartelistas siguieron. Pues las recreaciones las haremos con pintura acrílica sobre lienzos o tablillas enteladas y no como los cartelistas que reprodujeron sus carteles a través de la litografía o el Offset.

A partir de cada recreación plástica realizaremos un estudio comparativo entre el modelo escogido y los carteles que a nivel internacional se realizaron para dar publicidad a cada película y en cada uno destacaremos aquellos recursos estéticos y compositivos que pudieran probar su singularidad con respecto a los carteles oficiales e internacionales.

4.1.2. Configuración temática

En este apartado incluiremos, en algunos casos, el estudio del retrato en los carteles de películas que traten el mismo tópico del modelo seleccionado y en otros el estudio sobre la temática escogida como generadora de todo ese bloque. Así, por ejemplo, haremos el estudio del tópico del retrato masculino en el cartel del Péplum a partir de la recreación de un cartel o el estudio de la temática del retrato femenino en los carteles de cine a partir de otra. Unos estudios los presentaremos de forma monográfica y otros de manera más generalizada, enriqueciendo con ello esta parte práctica de la investigación.

Cada temática la iremos constituyendo a partir del estudio de los carteles que nuestros cartelistas diseñaron para las películas extranjeras, resaltando sus aspectos técnicos y compositivos, además de la interpretación que cada uno de ellos hizo de sus contenidos a través del retrato de los personajes y actores más representativos.

Finalmente, en cada estudio intentaremos incluir aquellos carteles, programas de mano o carátulas para vídeos que nuestros cartelistas diseñaron, en los que el retrato se constituyó como el mayor reclamo publicitario de las películas que se proyectaron en ese periodo sobre cada uno de los tópicos o temas escogidos, de tal manera que podamos obtener una visión más enriquecedora de los mismos.

4.2. El retrato masculino desafiante en el cartel de cine del wéstern

4.2.1. Recreación plástica del cartel de Colorado Jim

A la hora de experimentar con la creación del retrato en el cartel de un wéstern hemos partido de la premisa de que éste debía de cobrar valor y significado según la temática y el tópico que eligiésemos. En nuestro caso, los componentes iconográficos, estéticos y

plásticos, incluidos en el mismo, han constituido las fuentes de inspiración y motivación para su estudio y confección.

Ilustración 80. Colorado Jim, 2013, recreación plástica de Mari Trini Morales.

Una constante que se repite, desde los primeros carteles sobre el *wéstern* americano hasta la actualidad, al menos en un alto porcentaje, ha sido la inclusión del rostro del protagonista masculino en los mismos, salvo excepciones, como el mayor reclamo publicitario y comercial. De tal manera que, en ocasiones, se ha llegado a identificar el

rostro de estos actores con el de los personajes que representaban y viceversa, ya que muchos de ellos solían aparecer en filmes con temáticas y roles muy parecidos. Sin embargo, como destaca JIMÉNEZ (2007: 43): *La estrella que repetía una y otra vez el mismo tipo de papeles no se diluía entre distintas personalidades de ficción, pero sí terminaba por identificarse con ese mismo carácter.*

Ilustración 81. Colorado Jim, 1953, cartel de Jano.

Entre las temáticas más representativas y reiteradas del *wéstern* estaban las peleas entre vaqueros y pistoleros, los duelos y enfrentamientos entre cowboys, los ataques a los medios de transporte como el ferrocarril, las diligencias o las caravanas de colonos, los enfrentamientos con los indios, las batallas del ejército contra los indios…y, entre los tópicos, se encontraban el pistolero desafiante, los caballistas, el pistolero protector de una dama, etc. Pues, como resalta GUBERN (2006: 88): *En estas películas, que se nutrían de la mitología creada por la conquista y colonización del Oeste, la acción dominaba sobre la psicología y los paisajes naturales sobre el decorado.*

Para la realización de esta recreación artística sobre el wéstern, hemos elegido el tópico de "El pistolero desafiante" (Ilustración 80), ya que es uno de los que más se repetían en los trabajos de nuestros cartelistas de este extenso periodo y el cartel, como objeto de estudio y modelo a seguir, ha sido el diseñado por Jano para *Colorado Jim* (The naked spur, 1953, Anthony Mann) (Ilustración 81). Se trata de un filme norteamericano, sonoro, en color, de Metro-Goldwyn-Mayer, que narra cómo Howard Kemp (James Stewart) durante la guerra Civil (1861-1865) pierde su granja mientras lucha en el frente y como éste trabaja de cazador de recompensas en el territorio de Colorado para ganar el dinero suficiente que le permita reconstruir su hogar. En la persecución de Ben Vandergroat (Robert Ryan), acusado de asesinar a un sheriff, por las Montañas Rocosas se le unen dos hombres que buscan compartir la jugosa recompensa: un viejo buscador de oro y un desertor del ejército de la Unión.

El primer paso ha consistido en visionar varias veces el filme con objeto de comprender la historia y seleccionar aquellos fotogramas que eran más interesantes a la hora de confeccionar el cartel. En este caso hemos buscado la imagen frontal del pistolero con su gesto desafiante empuñando los dos revólveres desenfundados, uno en cada mano, pero cambiando la dirección de los mismos, la posición del rostro y el resto del cuerpo, evitando así la copia del realizado por Jano que está levemente inclinado hacia el lateral derecho en posición de tres cuartos, y en el que se radicaliza la inestabilidad de la figura para acentuar la sensación de movimiento.

Ilustración 82. Colorado Jim, 1953, cartel de la Mcp.

Para mejorar las imágenes complementarias, siguiendo las pautas compositivas del modelo, en este caso, hemos seleccionado una secuencia con la imagen de dos caballistas, la del viejo buscador de oro y la del propio protagonista durante un paseo de reconocimiento.[2]

Una vez seleccionadas las imágenes hemos procedido a realizar el encaje en el cartel, encuadrando las figuras y dejando libres los espacios que han de albergar los textos, con una composición más simple, menos barroca, en forma de ángulo recto rotado hacia la derecha. Hemos dibujado la figura del pistolero como eje vertical, acompañada en su base de los dos caballistas, posicionados en la esquina derecha del cartel y delante de la pierna derecha del mismo, en lugar de la escena de Jano con los indios a caballo flanqueando y persiguiendo a una diligencia. Luego hemos efectuado los trazos que han de insinuar el paisaje de colinas y llanuras rojas del estado de Colorado, también en esa parte derecha del cartel, consiguiendo así una composición propia, con elementos semejantes al modelo y otros innovados.

[2] Hemos escogido una imagen más tranquila, menos desafiante, con objeto de centrar toda la atención en la gran figura del protagonista, en lugar de la carrera de caballistas indios persiguiendo a la diligencia, que habría dispersado más la atención con la sobrecarga de diferentes escenas desafiantes. Una secuencia de movimiento más contenido y ralentizado que nos recuerda a la imagen de los dos jinetes que aparecen también en el margen inferior derecho del cartel que Montalbán realiza en 1962 para el wéstern mejicano *Los llaneros* (Los hermanos de hierro, 1960, Ismael Rodríguez).

Sin embargo, con la variación en la composición se apartaba esta reconstrucción plástica de la mera copia del modelo, ya que, en el diseño escogido como guía, Jano le da más importancia a la acción, presentando debajo de la pierna derecha del protagonista, en la parte inferior del cartel, la diligencia y los caballistas indios con un movimiento paralelo, en diagonal, que va de atrás hacia delante. Dirección y paralelismo que hemos conseguido en este estudio con la posición en diagonal, también de atrás hacia delante, de los dos caballistas dibujados, el viejo y arruinado minero Jesse Tate (Millard Mitchell) y el propio protagonista (James Stewart) pero con un movimiento más contenido, ya que la escena representaba un paseo de exploración en busca del delincuente caminando con los caballos a paso lento.

La cuestión estaba en centrar toda la atención y el protagonismo en el retrato de la estrella (James Stewart), de ahí que tampoco hemos incluido una escena como la que representa Jano en su cartel con el antagonista raptando a una joven, situada tras la pierna izquierda del personaje principal. Pues, en esta nueva composición, la imagen resultante quedaba equilibrada con el leve alargamiento de la pierna izquierda hasta dejarla justo por encima de la rodilla, sin afectar al plano americano con el que se retrataba al pistolero, evitando así la acumulación de imágenes. Por lo que aquí se prescindía de cualquier otra escena que pudiera desequilibrar o recargar esta nueva versión y se respetaba la verticalidad compositiva del modelo escogido, con la enorme representación del protagonista, emergiendo tras las imágenes de los caballistas y ocupando las tres cuartas partes de la altura del cartel.

Ilustración 83.La ley del revólver, 1938, cartel de A. Bosqued.

Una vez dibujado el contenido del cartel con los personajes y ambientaciones, hemos realizado la variación tonal de zonas claras y oscuras para que nos sirviesen de guía en el coloreado del mismo. Estas valoraciones las hemos realizado con un par de lápices de color rojo escarlata y rojo claro, y en determinados puntos con un toque de color negro.

Con ello hemos querido evitar que los rostros y manos de los personajes se manchasen de carbón o grafito, ya que este tipo de lápiz de color se adaptaba e integraba mejor, a nuestro parecer, a la pintura acrílica.

Ilustración 84. La calle de los conflictos, 1946, cartel de Ramón.

La aplicación de colores y la técnica de ejecución las hemos hecho siguiendo el modelo escogido, con objeto de experimentar el proceso llevado a cabo por Jano en la confección de este tipo de carteles. La pincelada la hemos variado a lo largo de la superficie del cartel, haciéndola más suelta, con trazos menos definidos y diluidos en las zonas del fondo, colinas, suelo y vestimentas del protagonista y más ajustada en los rostros, manos de los personajes y cuerpo de los caballos. Hemos recurrido a colores más vivos e intensos para el cielo, con gradaciones de verdes claros sobre azules, que hemos ido enfriando con pinceladas superpuestas de azul ultramarino oscuro tras la espalda del pistolero, aclarándolos después conforme se han ido acercando a los tonos malvas y rojizos de las colinas. Los trazos los hemos remarcado más en los contornos del sombrero, las manos del pistolero, los indios, los caballos y la diligencia que en el rostro y las vestimentas del diseño de Jano. Por lo que en ésta recreación de carácter más plástico los hemos concentrado tan solo en algunas zonas como las de los caballistas y los ropajes del pistolero.

Tanto en el personaje principal como en los secundarios del cartel de Jano, el posible foco de luz que los ilumina procede de la parte inferior derecha del cartel, mientras que el de las colinas lo hace de la zona contraria.[3] Pues la gran mayoría de los carteles se confeccionaban a modo de collage, con la única intencionalidad de describir con pocas imágenes el contenido del filme. En ambos carteles, tanto en el de Jano como el de esta recreación, la perspectiva quedaba definida por el paisaje del fondo y la ubicación de las figuras. Todo ello reforzado por los espacios en blanco del fondo que han contribuido a

[3] Esto es así debido a que en el cartel a veces no se siguen las mismas pautas que en la pintura de caballete, apareciendo varias figuras y objetos en una misma composición con distintas zonas iluminadas.

centrar y encuadrar la imagen, facilitándose con ello la lectura del mismo al observador. En el de Jano, el blanco queda definido por el color del papel y en esta recreación por la pintura blanca sobre el guesso del lienzo.

Junto a los aspectos técnicos y plásticos, en la recreación de este cartel, hemos cuidado los recursos gráficos y los elementos que nos pudieran ayudar a identificar el género del wéstern. Entre ellos estaban los de la vestimenta de un pistolero, como el sombrero vaquero, la bandana o pañuelo en el cuello, la cartuchera con los balines, los jeans y las chaparreras o protectores de los pantalones. Especialmente hemos incluido las armas, como el revólver, y los caballos, siendo el diseño de Jano muy completo en este sentido. De ahí que el proceso de recreación del cartel no nos haya supuesto gran dificultad en este campo.

Otro aspecto a destacar en ambos carteles, sobre todo en el modelo de Jano, era la inclusión del paisaje como fondo, contribuyendo con ello a una mayor definición cinematográfica del cartel. Pues el paisaje de colinas y llanuras rojizas propias de esta zona geográfica de los Estados Unidos, comprendida entre Arizona y Colorado, acentuaba y reforzaba aún más el carácter narrativo de este tipo de cartel, al mismo tiempo que se percibía con ello como uno de los mayores identificadores del wéstern. De ahí que Jano capte y transfiera a su cartel -como también lo hemos intentado en nuestra reconstrucción- la importancia que Anthony Mann, el director, le da a la introducción del paisaje en sus escenografías. En este caso, Jano elige las llanuras rojizas de Arizona y Colorado en lugar de las montañas rocosas y escarpadas llenas de árboles o los rápidos del río, como realmente sucede en la parte final del filme, en lugar de cualquier otro tipo de escenario o simplemente de un fondo neutro. Posiblemente lo hiciera Jano con la idea de centrar la atención en el retrato desafiante, reforzando con ello la línea del wéstern psicológico introducida por Mann en sus

Ilustración 85. Smith el silencioso, 1948, cartel de los estudios Llo-An.

películas, ya que, como pone de manifiesto MENA (2006: 35): *Anthony Mann sabe mezclar adecuadamente los actores, la historia y el paisaje en el que se desarrolla esta última, logrando así unos western auténticamente antológicos, como "Colorado Jim", en el que los cinco principales protagonistas se vigilan, pelean, se defienden, etc., a la vez que han de sortear los peligros propios de la zona en la que se sitúa la acción, tales como los pieles rojas hostiles…o lo inhóspito del terreno que atraviesan.*

No obstante, la obtención de una imagen del filme relacionada con los caballistas ha sido algo más complicada, ya que el fotograma obtenido al paralizar la imagen no era tan nítido como el del pistolero. Por lo que hemos tenido que recurrir al estudio del natural de los caballos, a realizar fotografías en las posiciones aportadas por la captación de imágenes del filme y al estudio de retratos de cowboys a caballo en cuadros pintados con esta temática por artistas como Richard McLean y Charles Dayton, entre otros.[4]

El reconocimiento de la estrella, el actor James Stewart, como principal reclamo de esta recreación, ha obedecido a la propia finalidad de la misma. Lo hemos representado frontalmente, con el rostro mirando hacia delante, desde un punto de vista levemente bajo que nos ha permitido elevarlo hacia arriba. Todo esto ha sido posible gracias al estudio de fotografías del actor y al visionado de fotogramas de películas de los años cincuenta del mismo.[5] Ello nos ha garantizado que la imagen resultante se ajustase más a la representada en el filme, es decir, al rol que encarnaba el actor en este género.

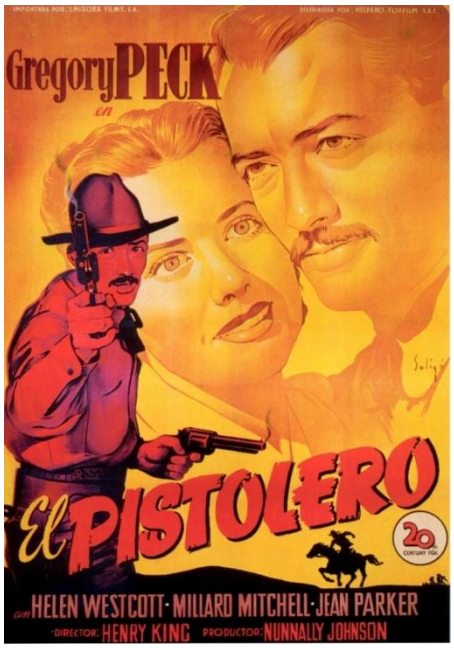


Ilustración 86. El pistolero, 1950, programa de mano de Soligó.

[4] Investigación que hemos completado también con el estudio de los dibujos y pinturas sobre equinos realizadas por Rubens, Goya y Velázquez para comprender mejor la representación anatómica y plástica de estos animales.

[5] La mayoría de las imágenes de estos actores estaban trucadas, retocadas intencionadamente, siguiendo los postulados estéticos del *star-system* o las exigencias de las propias figuras estelares con objeto de presentar o promocionar a los mismos con un aspecto más joven del que realmente tenían en el momento de la realización del filme.

Definitivamente, el resultado final de este estudio ha sido la producción de esta base gráfico-plástica de un cartel muy parecido a la que estos cartelistas españoles de este período objeto de estudio, como por ejemplo Jano, hubieran realizado en una de las múltiples pruebas que presentaban a los grandes estudios y productoras. O sea, hemos tratado de crear una obra que estuviese cargada de originalidad -sin que con ello dejase de ser fiel al contenido del filme-, que fuese identificadora del género y tuviese la suficiente calidad estética que la del modelo escogido.

4.2.2. Singularidad e importancia del modelo

El diseño que Jano realiza para el cartel de esta película reúne las características gráficas y publicitarias más destacables del momento, ya que, por una parte, el retrato de la estrella sobresale del resto de figuras y personajes incluidos en el mismo, adquiriendo el mayor protagonismo posible y, por otra, el conjunto de imágenes reflejan el contenido del filme.

Ilustración 87. Sólo ante el peligro, 1952, cartel de Jano.

Es un diseño original que se distancia del seguido por la Mcp (Ilustración 82), realizado con una técnica propia de finales de los sesenta, posiblemente para alguna reposición. Pues la película se estrena en España en 1956 y el modelo que escoge Jano es el que más se venía usando desde la década de los años cuarenta: la representación de la figura desafiante del pistolero con un plano americano.

Jano realiza otro diseño de esta película para una carátula de cinta de vídeo de 1982, más barroco que el anterior. En este nuevo trabajo, Jano mantiene la figura del pistolero desafiante y la diligencia pero sustituye a los indios por una escena en la que refuerza el mensaje agresivo, con el pistolero de pie apuntando con sus dos revólveres al antagonista que se encuentra recostado sobre el suelo. La escena de acoso del antagonista a la joven la desplaza Jano bajo la mano derecha del pistolero, justo encima del personaje que está tumbado sobre el suelo. Por lo que, en este caso, la acumulación de historias en un primer término obliga al observador

a centrar más la mirada hacia éstas que a la del pistolero a pesar de mantenerse en éste las mismas dimensiones que en el diseño anterior. Pues se trata de una composición más compleja, pero también original. Sin embargo, en el diseño de esta carátula, la ambientación es nocturna y el color ocupa toda la superficie del soporte. Contiene una enorme luna dibujada detrás del pistolero y no hay una línea que separe el suelo del cielo. Pues sólo una gradación del color de la zona iluminada a la oscura separa ambos espacios.

En el caso del cartel de la Mcp, el diseño escogido repite las imágenes del modelo norteamericano, titulado "The naked spur", con algunas variaciones en la ubicación de los personajes y la aplicación del color, aunque sin la originalidad del realizado por Jano, por lo que su valor en este estudio de recreación original ha sido el de servir de elemento comparativo y de contraste. En ambos carteles, el de la Mcp y el norteamericano, la composición está divida en dos franjas, con el busto de mayor tamaño del pistolero desafiante Kemp (James Stewart) portando una espuela en la mano derecha y el de Lina Match (Janet Leigh), de menor tamaño junto a él en la mitad superior y una escena de pelea de Kemp derribando a Ben.

Ilustración 88. Tierras lejanas, 1954, cartel de Piñana.

Sin embargo, mientras que en el cartel americano la gama cromática de las vestimentas de los protagonistas es de tonos azulados, recortándose los bustos sobre un fondo blanco, en el de la Mcp los colores son más variados, con predominio del ocre en el sombrero y la chaqueta del pistolero y de rosa en el vestido de la dama. También cabe destacar que, en el cartel español, la escena de la pelea es menos agresiva que en la del americano, en el que el protagonista asesta un puñetazo al antagonista derribándolo.

En esa misma línea oficialista se encuentra el cartel francés, titulado "L'appât", con la salvedad de que en éste no hay franjas y el retrato de la pareja muestra al pistolero con la espuela en la mano derecha, mientras que abraza a la dama por detrás, colocando la izquierda sobre el vientre de ésta. Ambos personajes están representados con un plano

americano largo, con la escena del puñetazo en la parte inferior derecha, sobre el paisaje de las montañas como fondo y con colores más intensos y luminosos.

Otros carteles que siguen el modelo de pistolero desafiante como el de Jano, son los dos italianos, con el título de "Lo sperone nudo". En el primero de ellos, el cartelista dibuja tres retratos, el de la pareja protagonista con un plano americano largo y el del antagonista con un primer plano, colocándolo por encima de la misma. Como fondo, en este caso, ha escogido un espacio de las Montañas Rocosas, concretamente donde suceden las escenas de pelea, destacando los saltos del río y las montañas llenas de árboles y rocas.

Ilustración 89. Una pistola al amanecer, 1956, cartel de Esc.

En el segundo, el cartelista elimina toda referencia al paisaje y centra la atención en el pistolero, representándolo desafiante en el lateral izquierdo, con un plano de conjunto frontal y portando una sola pistola en la mano derecha, mientras que, en la mitad superior, dibuja los primeros planos de la joven y los dos personajes masculinos. Para ello se vale de una falsa gama cromática de color rojo que abarca los rostros y esa parte suprior del fondo, pero con matices de amarillo para las zonas iluminadas de los mismos. El resto del fondo del cartel es de color blanco y contiene la enorme sombra de la espuela del pistolero.

Los dos carteles alemanes, titulados "Nackte gewalt", destacan con primeros planos el enorme rostro de James Stewart acompañado de una pequeña escena de la pelea al fondo en el primero y con el busto de la joven en el segundo, alejándose también de la línea americana.[6]

4.2.3. Tratamiento de este tópico en la segunda mitad del siglo XX

El cartel de *Colorado Jim* se enmarca en un período cinematográfico del wéstern en el que se destacan los arquetipos del pistolero como hombre solitario, justo, hábil y

[6] Estos carteles, junto al de Jano, son los que más se apartan de la versión oficialista y en los que se puede apreciar una mayor riqueza interpretativa y plástica de este western dirigido por Mann.

defensor de los débiles frente al acoso y el peligro que ejercen otros pistoleros sobre la población del oeste americano. Argumentos que se habían acrecentado con la propaganda enfervorecida del *star-system* hacia el personaje estelar en cualquiera de los géneros cinematográficos a lo largo de las dos décadas anteriores, aunque ya en ésta de los cincuenta este culto había comenzado su declive. No obstante hay géneros, como podemos apreciar en el wéstern, en los que este tipo de imagen se prolonga en el tiempo. De ahí que, cuando diseña este cartel, Jano recurre a esta trayectoria de preeminencia de la imagen del actor James Stewart. Para ello realiza el retrato de éste con un plano americano lo suficientemente largo como para mostrar los correajes y fundas de las pistolas, haciéndolo ocupar los dos tercios superiores del cartel y dejando las otras escenas en menor escala como complementos del mensaje, en lugar de representarlo con un plano de conjunto sin otros elementos disuasorios o incluyéndolos a una escala ínfima, como se puede apreciar en numerosos carteles de este tipo diseñados por otros cartelistas españoles o por él durante los cincuenta y primera mitad de los sesenta.

Este modelo de retrato de pistolero desafiante, dibujado en el cartel de cine del Oeste, ha variado a lo largo de todo este gran periodo de tiempo en el que se centra nuestra investigación que va de los años cuarenta a la primera mitad de los ochenta, en la que se sustituye por el realizado con técnicas fotográficas y más tarde digitales. De ahí que centremos su estudio atendiendo a aspectos tales como precedentes y evolución de esta imagen en solitario y en grupos.

4.2.3.1. Configuración del modelo: Precedentes

En los primeros carteles que se realizan de esta temática para películas de los años treinta y cuarenta, sonoras y en blanco y negro, se recurre a la representación del pistolero con un plano medio en posición de tres cuartos, ocupando los dos tercios superiores del afiche y apuntando con las dos pistolas hacia el lado izquierdo del cartel. Así retrata Soligó al actor Bob Steele en *El lobo* (The Man from Hell's Edges, 1932, Robert N. Bradbury), con tonos cálidos y haciéndolo acompañar en la parte inferior de una diligencia en plena carrera. Con un formato muy parecido, A. Bosqued realiza el retrato del actor William Boyd en *La ley del revólver* (The Frontiersmen, 1938, Lesley Selander) (Ilustración 83), con el dibujo de una cabalgata india en la parte inferior.

También, en esa línea de representación en plano medio del personaje principal, está el retrato que los estudios Llo-An realizan del actor Buck Jones, ya citado anteriormente, con todos sus atributos de pistolero, en el cartel de *Sangre y pólvora en Arizona* (Down Texas Way, 1942, Howard Bretherton), haciéndolo ocupar prácticamente casi toda la parte derecha del mismo y dejando un reducido espacio del que arranca, de atrás hacia delante y en orden creciente, una hilera de jinetes que galopa por toda esa parte inferior.

El retrato de los personajes de este primer período obedece a las mismas líneas e intenciones morales y psicológicas que las del cine, ya que, según las opiniones de ASTRE y HOARALI: *Este héroe era América, y la función unificadora del "western" consistió en crear una conciencia colectiva en este país casi sin pasado al que oleadas sucesivas de inmigración habían traído hombres y mujeres venidos de todos los horizontes…* (1973: 212).

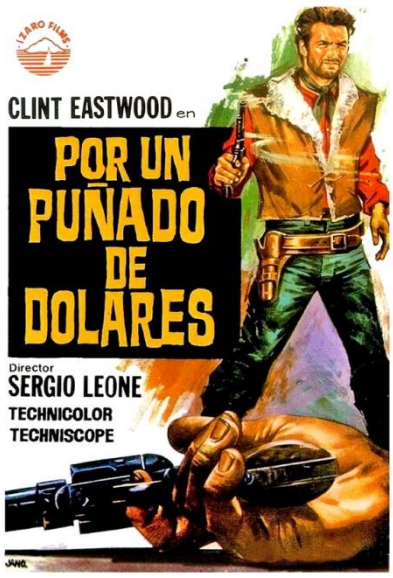


Ilustración 90. Por un puñado de dólores, 1964, cartel de Jano.

Los carteles anteriores cobran aquí un doble valor: primero por la riqueza plástica que contienen dentro de este género y segundo porque se constituyen en un referente o modelo a seguir a lo largo de más de dos décadas. Pues, en ellos, ya aparecen todos los elementos compositivos que Jano elegirá más tarde para su composición. Por un lado, está la gran imagen del pistolero aireando sus pistolas y por otro la escena complementaria de la parte inferior del mismo, integrada por una diligencia que corre a toda velocidad y la hilera de jinetes que arranca de atrás hacia delante siguiendo una trayectoria longitudinal.

Junto a ese modelo de retrato captado con plano americano, se escogen también en esta década y en la siguiente otros planos y composiciones para representar al pistolero desafiante. Así encontramos composiciones mixtas en las que se da cabida al retrato en primer término del pistolero y su pareja sentimental, junto a la imagen del mismo representada con un plano entero y apuntando con sus revólveres, como es el caso de los retratos de los actores Jon Hall y Lynn Bari en el cartel que Emilio Chapí realiza para el film *Kit Carson* (1940); composiciones con

el personaje en primer término pero representado con un plano americano, en actitud menos agresiva, y con las escenas complementarias situadas tras él, como el retrato que Ramón realiza del actor Randolph Scott en el afiche de *La calle de los conflictos* (Abilene Town,1946, Edwin L. Marin) (Ilustración 84); o la composición de retrato grupal, con el pistolero representado con un plano medio mostrando sus armas y los bustos del resto de personajes retratados, acompañados de una pequeña escena situada en uno de los márgenes inferiores del cartel, todavía muy propio del star-system, como se aprecia en el cartel que Llo-An diseña de *Smith el silencioso* (Whispering Smith, 1948, Leslie Fenton) (Ilustración 85), una de las primeras películas realizadas en technicolor.

4.2.3.2. Representación del personaje desafiante en solitario

En los años cincuenta hay cierta predilección por la representación del pistolero desafiante en solitario, con un plano entero, sin embargo, también hay cartelistas que escogen otros diseños ya citados anteriormente, para dar con ello mayor realce a sus carteles.

Ilustración 91. La hora del coraje, 1968, cartel de Jano.

Soligó escoge el plano americano corto para el retrato que hace del protagonista Jimmie Ringo (Gregory Peck), en el programa de mano de *El Pistolero* (The Gunfighter, 1950, Henry King) (Ilustración 86), haciéndolo acompañar de dos grandes retratos como fondo, juntando la cara de la actriz Helen Westcott con la de Gregory Peck, simulando con ello un enorme corazón. En este diseño, Soligó recurre a tres gamas cromáticas: una con matices de sepia y siena tostada para el fondo y los rostros de la pareja, actuando como falso color, otra de rojo pálido para el pistolero y la tercera con negro para el dibujo complementario del jinete cabalgando, situado en la base del mismo, consiguiendo con ello una imagen de gran fuerza expresiva.

Otro de los grandes actores retratados por nuestros cartelistas es Gary Cooper, cuya fisonomía ilustra una gran cantidad de carteles de esta década. De entre varios destacan los que realizan la Mcp y Jano en sus correspondientes carteles de *El Honor del capitán Lex* (Springfield Rifle, 1952, André De Toth), con el pistolero desafiando con un rifle en lugar de un colt, pero representados con planos distintos, el de Jano con uno americano y el de la Mcp con uno medio.

Ilustración 92. El halcón y la presa, 1966, cartel de Macario (Mac).

Sin embargo, en los carteles de *Solo ante el peligro* (High Noon, 1952, Fred Zinnemann) (Ilustración 87), la representación más escogida por la Mcp, Jano y Macario para retratar a Gary Cooper es la del primer plano del actor con un colt ocupando la parte superior y dejando la inferior para una escena complementaria. En otro cartel que se le asigna a la Mcp el pistolero aparece de frente, captado con un plano americano largo, casi de conjunto, desafiando con sus dos pistolas a tres pistoleros representados de espaldas en la parte inferior, al mismo tiempo que permite ver la acción de la calle a través de sus piernas.

Otra de las fórmulas escogidas es la del retrato del pistolero representado con un plano entero, apuntando de frente al observador del cartel o de medio lado, en posición de tres cuartos, bien sobre un fondo neutro o bien con una escena detrás del mismo. Así, Jano retrata al actor Rock Hudson, en el folleto de estreno en España (1960) de la película *Historia de un condenado* (The Lawless Breed, 1952, Raoul Walsh), con el destello y la humareda correspondientes a la detonación del disparo de su colt, destacando su figura como pistolero sobre un fondo blanco sin suelo donde apoyarse ni otra referencia al filme. También Piñana lleva a sus carteles esta fórmula, pero haciéndolos acompañar de alguna ambientación como podemos apreciar en los dos diseños que hace del filme *Tierras lejanas* (The Far Country, 1954, Anthony Mann) (Ilustración 88). En ambos carteles dibuja a Jeff (James Stewart), un solitario aventurero que se dedica al lucrativo negocio de surtir de carne de vacuno a los

asentamientos de buscadores de oro del Yukon, en Alaska, pero lo hace sobre un paisaje lleno de valles y colinas blancas. Sin embargo, en uno de ellos, de tres pliegos (200 x100 cm), Piñana incluye en el tercio inferior tres viñetas, una vertical con dos rostros femeninos dibujados, otra horizontal con el título y una tercera paralela a la anterior con los créditos ocupando la mitad derecha y un dibujo de una de las mujeres sentada en la otra mitad.[7]

Por otra parte, el cartel que realiza Soligó de este mismo filme, de la primera reposición en España en 1966, adquiere otro matiz del pistolero desafiante, más propio de la segunda mitad de los sesenta, con el personaje representado con un plano medio ocupando los dos tercios superiores del cartel, a caballo y portando un rifle wínchester 73, con otros caballistas detrás y las colinas nevadas como fondo. En el tercio inferior incluye el título, una imagen del busto de la pareja abrazándose y los rostros de cuatro personajes de color gris sobre el fondo azul.

Ilustración 93. Dos mulas y una mujer, 1970, cartel de la Mcp.

También sobre los filmes de esta década hay otras fórmulas mixtas, como el cartel que diseña Albericio para la película *El tren de las 3:10* (3:10 to Yuma. 1957, Delmer Daves) que contiene en el centro el busto de un peligroso delincuente que dirige una banda (Glenn Ford), a la derecha el de la actriz Felicia Farr, recostada sobre el suelo y a la izquierda con un plano americano el del campesino que actúa de Sheriff (Van Heflin), desafiante y encañonando con un rifle pegado a la cintura. En esta misma línea, está también el cartel sin firma, impreso por Gráficas Valencia, de *Furia en el valle* (The Sheepman, 1958, George Marshall) que combina la figura del pistolero de pie, disparando al frente su revólver, con una escena de pistoleros

[7] Este recurso de incluir a algunos personajes en el cartel mediante viñetas comienza a extenderse a partir de los cincuenta, debido a la necesidad que hay de historiar o presentar a otros personajes distintos al protagonista masculino.

y otra de caballistas de tamaño pequeño como fondo, colocados todos tras éste y dejando los dos tercios restantes de esa parte posterior para el cielo que está cubierto de amarillo en su franja inferior y de rojo en el resto.

Sin embargo, una gran mayoría de los carteles que se realizan a lo largo de la década de los sesenta corresponden a películas de los cincuenta que se estrenan en España en ese momento o de algunas reposiciones de las mismas. De ahí que el modelo de representación del pistolero desafiante varíe según la temática y el cartelista.

Una de las temáticas es la del pistolero que actúa al margen de la ley y que los cartelistas representan en sus carteles sin perder de vista la singularidad y el significado ético que éste encarna en la película de referencia.

Así, en el retrato que Jano realiza de Gary Cooper, en 1964, para la película *Dallas ciudad fronteriza* (Dallas, 1950, Stuart Heisler), recurre a un diseño novedoso. Presenta al actor de frente, en el lateral derecho, retratándolo con un plano americano y sin mostrar las extremidades ni la parte derecha de su cuerpo, desenfundando su colt para conseguir con ello una mayor cercanía y persuasión del observador.

Por su parte, Esc recurre al modelo de representación del pistolero desafiante, estilo Colorado Jim, con el retrato en plano americano del actor Robert Stack apuntando con sus dos revólveres y los primeros planos de los rostros de la actrices Virginia Mayo y Ruth Roman, integradas por el falso color cálido del fondo que hay tras él en el cartel de *Una pistola al amanecer* (Great Day in the Morning, 1956, Jacques Tourneur) (Ilustración 89).

Sin embargo, Macario escoge el modelo de pistolero desafiante con la imagen en plano americano corto y contrapicado del actor Paul Newman, para su cartel de estreno, en 1961, de *El zurdo* (The Left Handed Gun, 1958, Arthur Penn), haciéndolo ocupar casi todo el cartel e insertando una viñeta en la parte inferior derecha con los rostros del actor y de la actriz Lita Milan en blanco y negro, que contrasta con el colorido de la composición.

Por lo general y salvo excepciones, el modelo predominante en esta primera mitad de los sesenta es el retrato del pistolero representado en plano entero, desafiante y mirando

al frente. Entre algunas excepciones están los retratos con planos americanos de carteles como el anónimo de *Los rurales de Texas* (I due violenti, 1964, Primo Zeglio) o los que Jano realiza del actor Montgomery Wood en *Un dólar agujereado* (Un dollaro bucato, 1965, Giorgio Ferronia); de Clint Eastwood en *Por un puñado de dólares* (Per un pugno di dollari, 1964, Sergio Leone) (Ilustración 90); o el de James Stewart en el wéstern americano de *Una dama entre vaqueros* (The Rare Breed, 1966, Andrew V. McLaglen), en el que repite el diseño empleado en Colorado Jim, con el retrato del actor desafiante sobresaliendo por encima del resto de las imágenes.

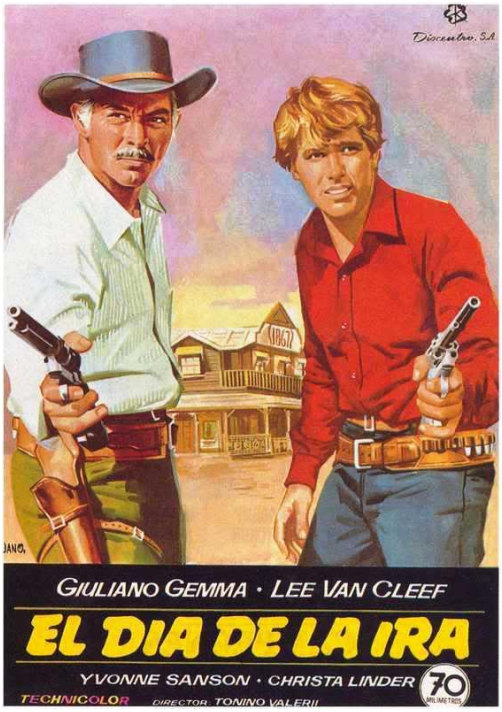


Ilustración 94. El día de la ira, 1968, cartel de Jano.

De Jano son también los carteles que siguen el modelo de pistolero representado en plano entero, como el retrato que hace del actor Dirk Bogarde, en el cartel del wéstern británico *El demonio, la carne y el perdón* (The Singer Not the Song, 1961, Roy Baker), avanzando hacia delante, vestido de negro y empuñando un colt con su mano derecha en el lateral derecho del cartel, mientras que en la otra mitad y de forma escalonada se encuentran resueltos, con un falso color sepia, los rostros de los actores John Mills y Mylene Demongeot; el plano entero del actor Audie Murphy, disparando conforme avanza hacia el frente, dejando tras de sí una escena de duelo entre pistoleros en medio de un poblado del oeste, en *Comanche Creek* (Gunfight at Comanche Creek, 1963, Frank McDonald); o el retrato que hace del actor Adam West en primer término, de pie y disparando su colt, en dos carteles del wéstern italiano *Los cuatro implacables* (I quattro inesorabili, 1965, Primo Zeglio), uno con la escena de cuatro miniaturas de caballistas entre las piernas del pistolero y el otro con tres caballistas en la parte superior del cartel situados tras éste, dibujados dentro de una viñeta colorista a modo de pantalla, con uno de ellos arrastrando desde su caballo a otro personaje que está atado a una cuerda.

A partir de la segunda mitad de los sesenta, el diseño más representativo del pistolero es el retrato de busto, de primer plano o de un detalle de su rostro, sobre todo, con el colt apuntando hacia el frente, aunque también se le representa con otros planos como el americano corto, el medio o medio corto y el busto largo.

Dentro de los diseños con retrato complejo encontramos:

a) La ausencia del rostro del pistolero desafiante.

Son carteles en los que aparece solo la mano con el colt del pistolero en primer plano, bien apuntando hacia abajo o bien hacia el rostro de otros personajes dibujados en un segundo plano. Así por ejemplo, encontramos carteles como el diseñado por Macario para la reposición en 1965 del wéstern clásico norteamericano *Cielo amarillo* (Yellow sky, 1948, William A. Wellman), en el que una mano apunta hacia abajo una pistola y tras la misma se encuentran los rostros de los actores Anne Baxter, Gregory Peck y Richard Widmark, cuyos rostros se impregnan del falso color anaranjado y amarillento del fondo. Por el contrario, en el cartel que realiza Montalbán para el wéstern franco-italiano *Corre cuchillo corre* (Corri, uomo, corri, 1968, Sergio Sollima) la mano con el colt apunta al cuello del actor Tomas Milian.

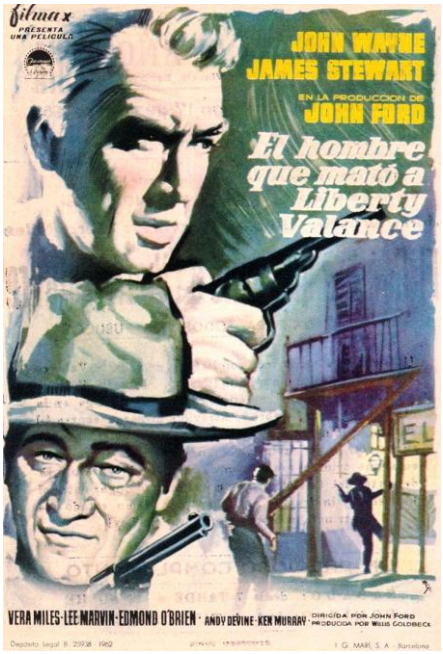


Ilustración 95. El hombre que mató a Liberty Valance, 1962, cartel de la Mcp.

Este modelo, basado en la ausencia del retrato del pistolero amenazante, lo lleva Jano al extremo en su cartel de *La hora del coraje* (Tutto per tutto, 1968, Umberto Lenzi) (Ilustración 91), en el que rompe totalmente con los modelos representativos anteriores al realizar un retrato del rostro en escorzo, a base de trazos negros a modo de dibujo hecho con carboncillo o rotulador de punta gruesa, sobre fondo negro, al tiempo que cinco pistolas apuntan hacia el centro del cartel, tres de ellas con su mano correspondiente, mientras que las otras dos se muestran, una a partir del tambor y la otra desde el extremo del cañón.

b) Representación del pistolero con planos americano corto y medio.

Entre los más desatacados, encontramos los que hace la Mcp para *El día de los tramposos* (There Was a Crooked Man, 1970, Joseph L. Mankiewicz), con los retratos en plano americano de los actores Kirk Douglas sin armas y Henry Fonda portando un colt, o con un plano medio como el de un joven Robert Redford apuntando con un wínchester en el cartel de *El valle del Fugitivo* (Tell Them Willie Boy is Here, 1969, Abraham Polonsky).

Dentro de esta tipología, Macario escoge como diseño el plano americano corto o medio largo para su retrato del actor Paul Newman en el cartel del wéstern moderno americano *Un hombre* (Hombre, 1967, Martin Ritt). Cartel en el que incluye el retrato del pistolero con una técnica más cercana al dibujo del cómic que a la trayectoria pictórico-realista, insistiendo con trazos continuados en los contornos y más sueltos y esbozados en los sombreados que se desdibujan en el brazo izquierdo y piernas. Con esto, consigue que la figura sobresalga de la parte izquierda del cartel sobre un fondo blanco que queda interrumpido en la parte superior por una franja de color siena tostada que contiene una escena con el plano de detalle de la culata de un caballo y la mano de un pistolero que coge una cuerda que tira de una mujer que hay atada al otro extremo de la misma.

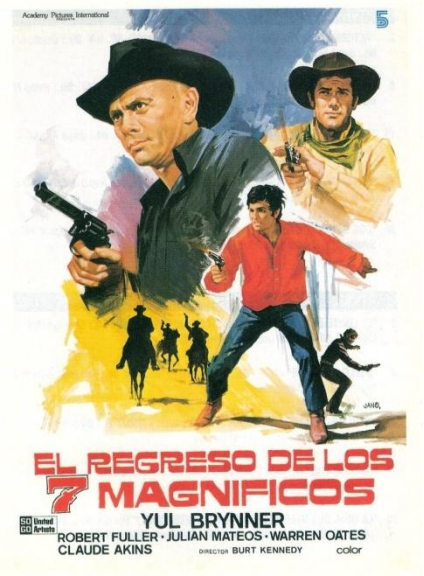


Ilustración 96. El regreso de los siete magníficos, 1966, cartel de Jano.

Por otra parte, Jano escoge el plano americano corto para su cartel de *El pistolero que odiaba* (Il pistolero segnato da Dio, 1968, Giorgio Ferroni), en el que dibuja el retrato del actor Anthony Steffen en posición de tres cuartos apuntando con sus dos revólveres, con la única ambientación de un enorme círculo rojo a su espalda sobre un fondo blanco que invade todo el cartel; y elige el plano medio para la realización de su cartel de *¡Mátalo!* (Sono Sartana, il vostro becchino, 1969, Giuliano Carnimeo), con el que se refuerza otra imagen del pistolero desafiante menos agresiva, apuntando sus armas hacia otra dirección distinta a la de encañonar al frente.

Sin embargo, Albericio para su cartel de *Diez horcas para un pistolero* (Il magnifico Texano, 1967, Luigi Capuano), recurre al prototipo de pistolero desafiante enmascarado con un colt, incluyendo en la parte superior izquierda la escena de una pelea a puñetazos con dos pistoleros dentro del hueco de una cuerda que representa el nudo de la horca.

c) Representaciones del busto y primer plano del pistolero portando armas.

Otra fórmula escogida para representar al pistolero es la de retratarlo recurriendo al busto o primer plano, haciéndolo acompañar del brazo que exhibe una pistola o un rifle, sin apuntar al frente pero en actitud intimidatoria. Así encontramos carteles, como el que la Mcp realiza del actor Rod Taylor en el cartel de *Chuca* (Chuka, 1967, Gordon Douglas) o en el que Soligó dibuja en *Baño de sangre al salir el sol* (Mille dollari sul nero, 1966, Alberto Cardone), con el pistolero montado a caballo entre la exhibición y la amenaza directa. Se trata de carteles en los que la mano que empuña el arma se dibuja sin continuidad con el cuerpo, anteponiéndola a la imagen del pistolero y dejando al espectador la posibilidad de relacionarla con éste y no con otro.

d) Representación del rostro del pistolero acompañado de un colt que apunta amenazante hacia el frente.

De entre los más destacables de este tipo de diseño se encuentran por un lado, los carteles en los que se presenta la mano del pistolero con un revólver apuntando al frente, bien tapando parte de su rostro sin aparente continuidad con el cuerpo y los que hay una intencionalidad de reflejar la continuación de esa mano mostrando el brazo, pero sin que se aprecie el resto del cuerpo, es decir, superponiéndola como en el caso anterior.

Tanto del primer modelo como del segundo encontramos los retratos que Macario dibuja para dos carteles. El primero lo hace del actor Lee Van Cleef para *El halcón y la presa* (La resa dei conti, 1966, Sergio Sollima) (Ilustración 92), con el personaje mirando y apuntando de forma amenazante hacia el frente, completándolo con dos imágenes más pequeñas, una de un pistolero a caballo y la otra de un mejicano forcejeando con una mujer. El segundo lo hace del actor Paul Newman para *El juez de la horca* (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972, John Huston), situándolo en la mitad inferior del cartel, y con un retrato de perfil de la veterana actriz Ava Gardner en

la parte superior, haciéndola acompañar a ambos lados de otras dos imágenes del actor correspondientes a dos escenas diferentes del filme.

Ilustración 97. Dallas, ciudad fronteriza, 1950, cartel de Jano.

Sin embargo es la Mcp la que realiza un diseño más arriesgado, totalmente novedoso, en el retrato que hace de Clint Eastwood para el cartel de *Dos mulas y una mujer* (Two Mules for Sister Sara, 1970, Don Siegel) (Ilustración 93), ya que consigue presentar el rostro del actor, junto al de la actriz Shirley Mclaine, totalmente desligado de la mano que apunta el revólver, sin que la misma oculte sus rostros pero formando parte del desafío. Para ello hace que los rostros, el de Clint de tamaño más grande que el de Shirley, ocupen los dos tercios superiores del cartel sobre un fondo amarillento aparentemente uniforme que se torna suavemente naranja en la parte izquierda del mismo. En la franja inferior crea dos bandas, colocando en la superior, y a lo largo de la misma, una escena de pistoleros un poco confusa con tonos oscuros y en la inferior dejándola en blanco para conseguir que la mano y la pistola sobresalgan de la composición y reforzar con ello el primer término.

d) Representación del rostro del pistolero o de una parte de éste acompañado de un colt o un detalle del mismo.

En algunos carteles de finales de los años sesenta y de los setenta, los cartelistas intentan sintetizar las imágenes, con los mínimos recursos gráficos que en el caso del retrato del pistolero desafiante en el wéstern, reduciéndolas a su rostro o a un plano de detalle del mismo o haciéndolas acompañar de un elemento o recurso de género como el cañón del revólver, su sombrero tejano, etc.

Macario es uno de los cartelistas que en ocasiones recurre a este tipo de diseño, como podemos apreciar en los retratos que realiza del rostro del actor Marlon Brando en los carteles de *El rostro impenetrable* (One-Eyed Jacks, 1961, Marlon Brando). En el primero de ellos, coloca el rostro del actor Marlon Brando ocupando gran parte de los

dos tercios inferiores del cartel, mirando hacia arriba con la cabeza inclinada hacia la izquierda y al lado, con un tamaño más inferior, dibuja el rostro de la actriz Pina Pellicer, mientras que, en el tercio superior, recoge una escena en la que el pistolero es perseguido por un grupo de jinetes mejicanos con pistolas en mano. Sin embargo, el segundo cartel, ya citado anteriormente, está más dentro de esta clasificación de rostros desafiantes incompletos, pues con una técnica de pincelada suelta y menos ajustada al dibujo, Macario presenta el rostro inacabado de Brando ocupando casi todo el cartel, centrando el color y su definición en la parte derecha del mismo y de la mano que empuña un colt que apunta hacia arriba, dejando el lateral izquierdo del rostro invadido por la luz y abierto al fondo blanco.

4.2.3.3. El protagonista acompañado de otros personajes desafiantes

Otra forma común de representar al pistolero desafiante es la de retratarlo junto a otros personajes también en actitud agresiva, bien situándolo en primer término, de forma destacada, y en un segundo o tercer lugar al resto de acompañantes o bien formando una pareja con alguno de ellos.

a) El pistolero acompañado de otros personajes.

Los modelos escogidos son los mismos que se usan para la representación de este personaje en solitario en la década de los años sesenta, recurriendo a planos como el americano largo, el americano corto o el enetero, según el interés del cartelista y las exigencias de las empresas publicitarias. Así podemos contemplar en el cartel de *Estrella de fuego* (Flaming Star, 1960, Don Siegel) de Jano, al cantante y actor Elvis Presley, captado con un punto de vista bajo por encima de los talones, caminando con su revólver en la mano derecha, mientras que, con un tamaño tres veces menor, tres personajes le apuntan con sus armas, reforzando con ello el contenido desafiante del filme. En el cartel de la primera reposición, en 1963, de la película *Murieron con las botas puestas* (They died with their boots on, 1942, Raoul Walsh), Macario retrata al actor Errol Flynn de pie sobre una loma disparando sus pistolas, a sus soldados haciendo lo mismo con sus rifles en un segundo término y a la caballería cargando al fondo. Igualmente, en el cartel de *Quince horcas para un asesino* (Quindici forche per un assassino, 1968, Nunzio Malasomma), Jano pone de manifiesto, una vez más, su

fidelidad con el contenido del filme al representar al pistolero con un plano americano, en primer término disparando su colt, mientras que en el tercio inferior dibuja un campo de ahorcados y a otros pistoleros desafiantes de pie o subidos en caballos.

b) La pareja de pistoleros desafiantes.

Uno de los diseños que se hace de la pareja de pistoleros desafiantes es el que presenta a ambos apoyándose con la espalda y disparando sus pistolas. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el cartel que realiza Jano de la primera reposición en 1966 de *Horizontes lejanos* (Bend of the River, 1952, Anthony Mann), en donde representa a los actores James Stewart y Arthur Kennedy con un plano americano largo, defendiéndose a tiros sobre la ladera de una montaña de color azul como el fondo y acompañados de otros dos personajes que portan rifles. Modelo que repite Jano en otros carteles posteriores como en *Ataque al carro blindado* (The War Wagon, 1967, Burt Kennedy), con la pareja de pistoleros, formada por los actores John Wayne con un colt y Kirk Douglas con un rifle, dibujados en la mitad superior del cartel por encima del cielo, sobre un fondo blanco, dejando la parte inferior para el paisaje con el ataque al carro blindado en el instante en que está pasando por un puente de madera; mientras que en el cartel que hace de *Los malvados de Firecreek* (Firecreek, 1968, Vincent McEveety), Jano presenta a los dos pistoleros unidos por la espalda (James Stewart y Henry Fonda) pero cada uno dentro de una viñeta diferente, a modo de doble pantalla, dejando una franja por encima más estrecha para los nombres de ambos y otra que ocupa la mitad inferior para el título y el resto de los créditos.

Otro es el que presenta a los dos pistoleros en distintas poses y posiciones. Así, por ejemplo, vemos coordinados apuntando al frente con sus revólveres a los actores Lee Van Cleef y Giuliano Gemma en el cartel que Jano hace para *El día de la ira* (I Giorni dell'ira, 1967, Tonino Valerii) (Ilustración 94); también a uno de gran tamaño en la parte superior y a otro más pequeño en la inferior, apuntando ambos al frente con sus armas en el cartel que hace Soligó en1972 para *Huracán sobre Mexico*, de L. Savona (1967), o colocados uno detrás del otro, en fila, portando sus armas, como se aprecia en el cartel que Macario realiza de *La quebrada del diablo* (La spina dorsale del diavolo, 1971, Niksa Fulgosi y Burt Kennedy); o bien con posiciones rebuscadas como la que realiza Montalbán de un pistolero tumbado y representado en escorzo, disparando sus

dos revólveres en direcciones opuestas, entre las dos piernas de otro que está de pie haciendo lo mismo, en el cartel del wéstern cómico *Dos pistoleros* (Due mafiosi nel Far West, 1965, Marcello Ciorciolini, Giorgio Simonelli); o a uno en cuclillas y en escorzo apuntando su arma hacia delante y a otro tras el primero y en la parte superior mostrando tan solo su rostro y su colt apuntando al frente en el cartel anónimo de *El último pistolero* (L'ultimo pistolero, 1971, Joseph Warren).

Ilustración 98. Camino de la horca, 1964, cartel de Macario (Mac).

El tercer modelo es el que presenta el retrato de los dos pistoleros con un primer plano en posiciones diversas, como podemos apreciar en los rostros alineados en vertical, en uno de los laterales, uno debajo del otro, que la Mcp realiza de los actores John Wayne y James Stewart en el cartel de *El hombre que mató a Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Balance, 1962, John Ford) (Ilustración 95), con predominio de tonos claros y oscuros, a base de matices de azul, verde cobalto y negro, y tratamiento del color menos ajustado al dibujo.

c) Tres o más pistoleros disparando.

Dos carteles de la Mcp muestran a tres pistoleros desafiantes ampliando la representación de actores con esta actitud agresiva. En el primero de ellos, el de *Río bravo* (Rio bravo, 19, Howard Hawks), se muestran alineados de derecha a izquierda y con planos americanos cortos, a los actores John Wayne, Dean Martin y Ricky Nelson exhibiendo sus armas y ocupando el espacio central del cartel, con un fondo naranja tras ellos que resalta sus figuras y se torna oscuro bajo sus cuerpos, sobre el que se sitúan el título y los créditos. En el segundo, la Mcp diseña una composición triangular para la película de *El álamo* (The alamo, 1960, John Wayne), con los tres personajes en plano americano largo situados de pie en el centro del cartel, en actitud defensiva, sobre un fondo blanco en la parte inferior y con una escena de batalla tras ellos que ocupa las dos terceras partes del fondo.

En el cartel que realiza Montalbán en 1963 para *Furia salvaje* (Frontier rangers, 1959, Jacques Tourneur) presenta a los tres actores masculinos también con una composición triangular, atacando uno con una pistola y los otros dos con un hacha cada uno saltando hacia delante, como levitando por encima de la actriz Lisa Gaye que se encuentra sentada en el suelo. Por su parte, Jano presenta a los personajes desafiantes con otra composición triangular, situándolos en el centro del cartel de *El regreso de los siete magníficos* (Return of the Magnificent Seven, 1966, Burt Kennedy) (Ilustración 96), pero con dos de los personajes de pie y los bustos de los otros dos disparando, complementando el reparto con los otros tres personajes desafiantes a caballo. Montalbán escoge el alineamiento en diagonal de los bustos de dos de los pistoleros con el rostro de la actriz Susan Hayward en el extremo superior y añade un tercer pistolero retratado con un plano americano en la parte baja para completar el triángulo compositivo del mismo en el cartel de *Los vengadores* (The revengers, 1973, Daniel Mann).

Un diseño diferente es el que escoge Albericio para el cartel de *¡Bandolero!* (Bandolero! 1968, Andrew V. McLaglen), en el que, a la composición en diagonal ascendente de los bustos de la actriz Raquel Welch y de los dos actores Dean Martin y John Wayne, como en el cartel americano, le añade un tercer pistolero (George Kennedy) que abate a otro con un disparo desde su caballo.

4.2.3.4. El personaje de pie o a caballo acompañado de otros jinetes

La incorporación de la imagen del pistolero desafiante montado a caballo en el cartel de cine se remonta a los años treinta: o sea, a los inicios del *star-system*. El caballo es el animal por excelencia de los wésterns clásicos y se va a dibujar en los carteles según la importancia de la escena que se elija para dar más énfasis a la composición de los mismos. Así lo vemos como animal de tiro en caravanas, diligencias o calesas, como animal salvaje o como complemento de los indios, soldados, vaqueros, pistoleros y caballistas en general aunque la imagen que más impacta es la del jinete cargando a galope.

Según lo anterior, el diseño de los carteles varía en función del número de jinetes que se incluyan en los mismos, dándose una gran variedad de modelos, entre los que destacan:

1) El pistolero acompañado de un jinete.

EL cartel que Jano realiza en 1964 para la primera reposición de la película *Dallas, ciudad fronteriza* (Dallas, 1950, Stuart Heisler) (Ilustración 97) incluye una doble representación de la imagen del pistolero (Gary Cooper). En la primera aparece el actor retratado de frente, de pie, con un plano corto que muestra solo la parte izquierda de su cuerpo, desenfundando su pistola, mientras que en la segunda, y con un tamaño menor que la anterior, aparece éste montado a caballo. Con el color amarillo que invade el fondo, parte de los rostros y ropajes de los personajes, el uso de pinceladas largas y la posición del pistolero, Jano intenta acercarnos a este wéstern pero suavizando su carácter desafiante. Modelo que también utiliza Jano para el cartel de *Duelo al sol* (Duel in the sun, 1946, King Vidor), en el que coloca la imagen de una joven a caballo (Jennifer Jones), de frente, con un rifle en posición de descanso, que ocupa el tercio inferior del cartel. Sin embargo, dibuja el busto del pistolero desafiante (Gregory Peck) en el centro con su revólver apuntando hacia arriba, mientras que en la parte superior incluye el rostro del actor Joseph Cotten con trazos rojos sobre fondo amarillento.

Ilustración 99. El caballero del Oeste, 1945, cartel de Chapí.

Por su parte, Montalbán dibuja a su caballista (Johnny Crawford), galopando hacia delante con la trayectoria en diagonal, en el cartel que hace para *La gran aventura india* (Indian paint, 1965, Norman Foster), aplicándole tonalidades grisáceas sobre el fondo blanco que acaba tras él en una gran escena de danza guerrera india, que se enmarca en un gran rectángulo, a modo de pantalla panorámica, ocupando el tercio superior del mismo.

Otro diseño que incide en la presentación de un solo caballista en el cartel es el que desarrolla la Mcp en sus carteles para las películas de *Montana* (Montana, 1950, Ray Enright) y *El triunfo de Buffalo Bill* (Pony Express, 1953, Jerry Hopper). En el primero, con una composición en diagonal, dibuja al actor Errol Flynn con tonalidades claras y oscuras de ocres, en posición de tres cuartos, con un colt y ocupando casi todo el fondo

del cartel. Delante, en la parte inferior derecha, dibuja los contornos de los personajes que contemplan una pelea en la calle con trazos de color blanco y deja la parte izquierda para dar cobijo al pequeño retrato ecuestre de la actriz Alexis Smith, resuelto también con ocres, mientras que cubre parte del fondo con una gran mancha amarillenta incompleta. En el segundo cartel, la Mcp recurre a la presentación de los rostros del actor Charlton Heston y de las actrices Rhonda Fleming y Jan Sterling dentro de tres viñetas alineadas en vertical en el lateral derecho del cartel, con una escena de lucha debajo y dejando la parte izquierda para el jinete.

2) El pistolero acompañado de dos o más caballistas.

El diseño se enriquece con la aparición del pistolero retratado con distintos planos acompañado de varios jinetes en actitudes diferentes. Así encontramos al actor Errol Flynn retratado con un primer plano junto al busto de la actriz Ann Sheridan en el cartel que la Mcp realiza para *Río de plata* (Silver River, 1948, Raoul Walsh), bajo los cuales coloca una hilera de caballistas que persiguen y disparan a una caravana, siguiendo la diagonal trazada por la composición; a Humphrey Bogart colocado en primer plano apuntando con su wínchester bajo tres viñetas, una con su rostro y las otras dos, cada una con el de otro actor de reparto, junto a los caballistas, en el cartel que Jano diseña para *El tesoro de Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, 1948, John Huston); a Kirk Douglas, con un plano americano corto, cogiendo su colt con las dos manos y a un grupo de cabalistas tras él, en el cartel que Macario realiza para el filme *Camino de la horca* (Along the Great Divide, 1951, Raoul Walsh) (Ilustración 98); a Audie Murphy, de cuerpo entero, inclinado, apoyando una rodilla en el amarillento suelo, mientras dispara su revólver, con un grupo de jinetes incendiando unas edificaciones sobre un fondo blanco en el cartel que Montalbán realiza de *La revancha de Clint Cooper* (The Quick Gun, 1964, Sidney Salkow).

Otra forma de retratar al pistolero es la de dibujarlo en la mitad superior del cartel, bien con planos americano corto y medio o bien a partir del busto o primer plano, solo o acompañado, incluyendo en la parte inferior una o varias escenas del filme. Este diseño lo eligen la gran mayoría de los cartelistas para los carteles que realizan de películas en las que quieren transmitir de forma muy clara el argumento, presentando a los personajes en un lugar preeminente al tiempo que muestran una escena limpia como si

se detuviese la imagen del proyector en la pantalla. Así encontramos retratados: al actor Robert Mitchum en la mitad superior del cartel de *Bandido* (Bandido!, 1956, Richard Fleischer), con un plano medio, en escorzo, apuntando con su pistola y al actor Zachary Scott con un plano medio largo y en una sola tinta, mientras que en la inferior hay dos formaciones de caballistas que corren una hacia la otra para enfrentarse; al actor George Hilton con un plano medio disparando su pistola en el cartel que Jano hace para el wéstern italiano *Voy, lo mato y vuelvo* (Vado... l'ammazzo e torno, 1967, Enzo G. Castellari), dejando la parte inferior para los retratos de los actores Edd Byrnes y Gilbert Roland y una escena de ataque de jinetes mejicanos al tren; al primer plano del rostro de Glenn Ford sobre un fondo rojo, con su pistola apuntando hacia arriba, en el cartel que Jano realiza para *La cabalgada de los malditos* (A Time for Killing, 1967, Phil Karlson, Roger Corman); al actor Rodolfo de Anda, con un diseño muy parecido al anterior, en el cartel que Montalbán hace para el wéstern mejicano de *La mula de Cullen Baker* (1971), de René Cardona Sr., apuntando con su pistola hacia el frente pero captado desde un punto de vista bajo; al actor John Wayne desafiando con su brazo y puño izquierdo, dejando la exhibición de las armas a la hilera de jinetes que levantan los rifles por encima de sus cabezas mientras cabalgan hacia el frente en el cartel que Mataix diseña en 1980 para la primera reposición de *Los comancheros* (The comancheros, 1961, Michael Curtis); o a la pareja de pistoleros formada por los actores William Holden y Ryan O'neal, apuntando con sus pistolas, mientras una masa de jinetes galopa hacia delante disparando sus pistolas en el cartel sin firma de *Dos hombres contra el oeste* (Wild Rovers, 1971, Blake Edwards).

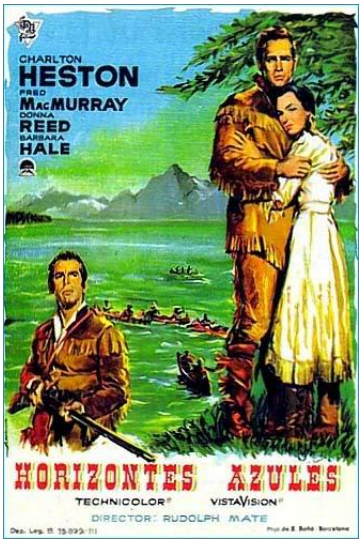


Ilustración 100. Horizontes azules, 1955, cartel de Albericio.

3) El pistolero desafiante a caballo junto a otros jinetes.

Desde los orígenes del wéstern, el retrato del pistolero a caballo ha sido uno de los tópicos más recurrentes de la publicidad. Pero, es a partir de los cincuenta, cuando se generaliza la presencia de éste con actitudes desafiantes, portando armas de fuego bien en solitario o bien acompañado de otros caballistas. Así encontramos como precedente,

el enorme retrato ecuestre y de conjunto que realiza la Mcp del actor Errol Flynn a caballo, blandiendo su sable en el cartel de *Murieron con las botas puestas* (They Died with their Boots On, 1941, Raoul Walsh), mientras que en un tamaño más inferior dibuja una carga de la caballería india.

También Soligó se suma a este tipo de retratos y dibuja al pistolero a caballo con el revólver en una mano y las bridas en la otra, ocupando el primer término y de gran tamaño, con cuatro caballistas que le siguen a lo lejos en el cartel que hace para el wéstern austríaco *El sheriff implacable* (Der letzte Ritt nach Santa Cruz, 1963, Rolf Olsen) y Jano con el cartel *Cazador de recompensas* (Per il gusto di uccidere, 1966 Tonino Valerii), en el que dibuja con un plano medio al caballo y al actor Craig Hill apuntando con un rifle de mira telescópica a tres jinetes que se encuentran dentro de un círculo blanco.

4) Grupo de jinetes desafiantes.

Hay carteles en los que se recurre a la inclusión de un retrato del protagonista dentro de una viñeta o de una escena en la que éste actúa en la mitad superior del cartel, mientras que en la inferior se incluye a una gran masa de jinetes desafiantes, entre los que éste puede aparecer o no. Así, en el cartel que Jano realiza para el filme *La carga de los rurales* (Massacre, 1956, Louis King) hay una escena con el actor Dana Clark forcejeando con un indio que porta un cuchillo, mientras que en la mitad inferior una partida de jinetes mexicanos se dirige al galope hacia delante.

4.2.3.5. El personaje defensor de las damas

Uno de los primeros carteles en los que se retrata al pistolero desafiante defendiendo a una dama es el que realiza Emilio Chapí para *El caballero del oeste* (1945) (Ilustración 99), con el actor Gary Cooper apuntando con su colt mientras que la actriz Loretta Young lo coge del brazo izquierdo, ambos de pie y mirando al frente. Diseño que se va a repetir a lo largo de los años cincuenta, aunque con distintas poses, cada una con un significado diferente del rol femenino en el wéstern clásico.

En esta línea, se encuentran los siguientes diseños:

1) El pistolero que lleva a una dama en brazos.

Dentro de este tópico podemos apreciar cómo López Reiz, sin salirse del modelo norteamericano, en el cartel de *Los inconquistables* (Unconquered, 1947, Cecil B. DeMille), retrata al actor Gary Cooper llevando en brazos a la actriz Paulette Goddard con galantería, mientras avanza por el agua apuntando con sus dos pistolas al frente; a la actriz Debra Paget colgada del cuello del actor James Stewart, mientras que éste dispara a los enemigos que se encuentran en primer plano frente a él y de espaldas al observador en el cartel que realiza Soligó para *Flecha rota* (Broken Arrow, 1950, Delmer Daves); a la actriz Rhonda Fleming desfallecida en brazos del actor Charlton Heston, en el cartel que diseña Montalbán para *El triunfo de Buffalo Bill* (Pony Spress, 1953, Jerry Hopper); o a la actriz Anne Baxter, también desfallecida y en brazos de Charlton Heston, en el doble retrato que Jano realiza de este actor en *La ley de los fuertes* (Three violent people, 1957, Rudolph Maté).

2) El Pistolero que abraza a su dama con uno de sus brazos.

En este modelo, el pistolero se encuentra representado con un plano de conjunto o un plano medio, estrechando a la dama con su brazo izquierdo, mientras porta un arma con el derecho o desafía con la mirada. Así encontramos a la actriz Shelley Winters completamente apoyada en el pecho de James Stewart, mientras que éste la estrecha con una mano y porta un rifle en la otra en el cartel que realiza Jano de *Wínchester 73* (1950), de Anthony Mann; y a la actriz Helena Carter, abrazada al actor Ray Milland, en las versiones que hace Jano para *El último baluarte* (Bugles in the Afternoon, 1951, Roy Rowland); o en el cartel que Albericio diseña para *Horizontes azules* (The far horizons, 1955, Rudolph Maté) (Ilustración 100), en el que dibuja a la actriz Donna Reed abrazada a Charlton Heston, mientras que Fred MacMurray porta un rifle.

3) El pistolero que es abrazado por una dama.

Hay cartelistas que prefieren mostrar a la dama tomando la iniciativa, aunque de forma suave, sin grandes apasionamientos. Así encontramos carteles como el que diseña Esc para *Horizontes del oeste* (Horizons West, 1952, Budd Boetticher), en el que dibuja de espaldas a la actriz Julie Adams abrazando al actor Robert Ryan que apunta su colt al frente; el que dibuja Jano de la actriz Jayne Mansfield cogiéndose del brazo del actor Kenneth More en el cartel del wéstern inglés *La rubia y el sheriff* (The Sheriff of

Fractured Jaw, 1958, Raoul Walsh); el que Montalbán realiza en 1964 para la reposición de *Dodge ciudad sin ley* (Dodge City, 1939, Michael Curtiz), que retrata a la actriz Ann Sheridan abrazando por detrás a Errol Flynn, mientras que éste apunta con sus dos pistolas hacia delante; o el que Jano diseña para *Fort Bravo* (Escape from Fort Bravo, 1953, John Sturges) con la dama (Eleanor Parker) tras el pistolero (William Holden), en el que desaparece el abrazo.

4) El pistolero que aparece de pie y la dama en el suelo.

Hay carteles en los que, para mostrar la fortaleza del pistolero y la necesidad de protección que requiere la dama, se la coloca agachada junto a sus pies, en el suelo o en un plano más bajo. Así se presenta a la dama en los carteles anónimos como el de *Caravana de mujeres* (Westward the Women, 1951, William A. Wellman); mientras que en el cartel que Soligó diseña para *Hondo* (1953) (Ilustración 101), de John Farrow, dibuja a Geraldine Page de espaldas y a nivel del suelo frente a la figura esbelta de Hondo, el pistolero que encarna John Wayne, que se dirige hacia ella con un rifle en la mano derecha acompañado de su perro.

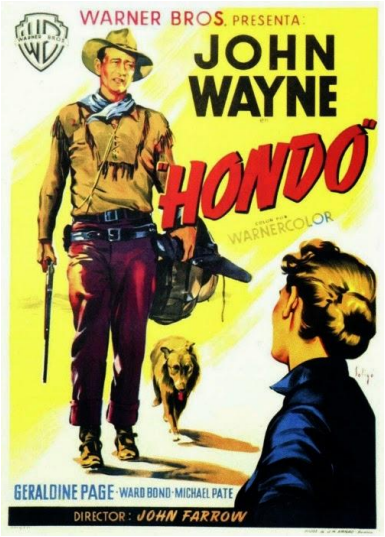


Ilustración 101. Hondo, 1953, cartel de Soligó.

5) El pistolero acompañado de una dama.

Un diseño muy corriente, tanto para el wéstern como para otros géneros, es el de presentar a la dama acompañando a un personaje o a más de uno. Son carteles en los que tanto a la dama como a los acompañantes se les suele representar, en la mayoría de los casos, recurriendo a un plano medio o al busto. Algunos ejemplos los encontramos en el cartel de *La pelirroja indómita* (Strange Lady in Town, 1955, Mervyn LeRoy), en el que Montalbán dibuja a los actores Dana Andrews y Greer Garson sentados en un carruaje, girando sus torsos y cabezas hacia atrás, ella con cara de sorpresa y él apuntando con su wínchester; en el afiche anónimo de *Busca tu refugio* (Run for Cover, 1955, Nicholas Ray), con el retrato de la actriz Viveca Lindfors, situada entre los actores John Derek y James Cagney, en medio de una composición en diagonal, en la

que contrasta su gesto de preocupación con el de los dos pistoleros que apuntan sus revólveres hacia delante; en el que Jano diseña para *Una dama entre vaqueros* (The Rare Breed, 1966, Andrew V. McLaglen), con la presencia de dos damas; en el que Macario realiza para *La Leyenda de Nigger Charley* (The legend of Nigger Charley, 1972, Martin Goldman), con la dama protegida por dos pistoleros; aunque caben también excepciones como el cartel que Montalbán diseña para *Más rápido que el viento* (Saddle the Wind, 1958, Robert Parrish), en el que recurre al plano de conjunto para representar a los personajes principales, con Robert Taylor y John Cassavetes disparando sus pistolas y la actriz Julie London protegiéndose tras el primero.

4.3. El retrato masculino en el cartel del péplum

4.3.1. Recreación plástica del cartel de La túnica sagrada

La imagen masculina, recogida en los carteles de cine de películas pertenecientes a la temática bíblica dentro del subgénero denominado péplum[8], que formaban a su vez parte del género histórico y épico, era muy variada, ya que obedecía, por una parte, al propio enfoque dado al papel del protagonista masculino en los filmes y por otra a las exigencias de las distribuidoras que, en casos muy contados, respondían al selecto repertorio gráfico-plástico de los estudios de diseño publicitario para los que trabajaban nuestros cartelistas o a la propia variedad temática dentro de este género. Pues, como pone de manifiesto LABORDA (2010: 45): *El propio cine histórico es una amalgama de propuestas discursivas que van desde el melodrama histórico (...) hasta el cine de voluntad épica (...) pasando por el cine de romanos en sus vertientes religiosa, política o histórica*.

A la hora de experimentar con la creación del retrato en el cartel de una película de argumento religioso dentro del péplum hemos partido de dos premisas: la primera, consistente en que el cartel reflejase los rasgos identificadores de este subgénero y la

[8] Sobre la precisión de este término, LABORDA (2010: 86) hace mención al artículo Sobre el péplum como género, en el que Luis Cano afirma que: *El PEPLUM temáticamente abarca cualquier película histórica o mítica que trate la antigüedad clásica*, llegando a la conclusión de que es muy difícil marcar sus límites históricos o cronológicos.

segunda que se ajustase al modelo escogido, pero evitando que éste se convirtiera en una copia vulgar del anterior. También hemos procurado que, en su conjunto, la recreación reuniese todas las características y elementos propios del cartel barroco,[9] por ser el modelo más usado por nuestros cartelistas salvo casos excepcionales. En los carteles de estas películas lo que más le atraía al observador era el poder contemplar en un espacio tan reducido -como era el de un cartel impreso- la imagen de los personajes y estrellas participantes junto a un mosaico de pequeños ambientes y escenas, identificadoras todas ellas de la temática tratada en la película que iban a visionar.

Ilustración 102. La túnica sagrada, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales.

[9] Entiéndase como cartel barroco aquel que contiene una gran saturación de imágenes en un mismo mensaje visual.

Por otra parte, cabe destacar que entre las temáticas más representativas del péplum se encontraban tanto las de personajes y acontecimientos bíblicos y épicos, como historias de personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, faraones y reyes de la antigüedad, héroes legendarios y mitológicos, con hilos argumentales como las batallas entre civilizaciones, las luchas entre gladiadores, etc.

Pues como afirma ESPAÑA (2009: 19): *En el fondo, las películas "bíblicas" son como la misma Biblia: sermones ejemplarizantes deliberadamente ajenos a cualquier trasfondo histórico, y por ello debemos dejar de lado el discurso racionalista igual que lo hacemos con los filmes dedicados a héroes de la mitología griega*.

Para la realización de esta recreación plástica, hemos elegido el tópico de "El retrato masculino en el cartel del péplum" (Ilustración 102), ya que es uno de los que más se repiten en los trabajos de nuestros cartelistas de la segunda mitad del siglo XX sobre esta temática, concretamente en las décadas de los años cincuenta y sesenta, y el cartel, como objeto de estudio y modelo a seguir, el diseñado por Hermida en 1971 para el estreno en España de *La túnica sagrada* (The robe, 1953, Henry Koster) (Ilustración 103). Un filme norteamericano, sonoro, en cinemascope, de Metro Goldwyn Mayer, que narra cómo el tribuno Marcelo Galio (Richard Burton) recién llegado a Palestina, enviado por el emperador Tiberio como castigo por la disputa de éste con su hijo Calígula, se pasa a las filas del crucificado Jesús bajo la potente influencia de la túnica que portaba éste antes de morir en la cruz.

El primer paso que hemos dado para la realización de esta nueva recreación ha sido el de recopilar todos aquellos fondos escritos y visuales que estaban relacionados con la película como críticas y valoraciones, fotogramas, carteles, programas de mano y el filme para poder visionarlo, con objeto de tener una idea más amplia y acertada del contenido que debía albergar nuestro cartel, sin perder de vista el que Hermida incluyera en el suyo.

Una vez recopilada la documentación sobre esta temática, hemos pasado al visionado de la película en varias ocasiones, con objeto de seleccionar la mejor toma, tanto del rostro del protagonista como de aquellos motivos y escenas más representativos de la misma. Imágenes que después hemos revisado con detenimiento, siguiendo el criterio de

adecuación estético-plástica a la composición ideada, contando también con que debían ajustarse al modelo realizado por Hermida.

En este sentido, el diseño lo hemos ceñido al modelo presentado por Hermida, con una composición angular, integrada por la alineación vertical del rostro del protagonista en la parte superior y de la cuadriga o carro tirado por cuatro caballos desbocados en la inferior, como vértice de la misma, y otra en diagonal suave en la zona más baja del cartel con personajes que van creciendo en tamaño conforme se acercan a su extremo izquierdo y al primer término de la misma.[10]

Ilustración 103. La túnica sagrada, 1953, cartel de Hermida.

En ambos carteles, tanto en el modelo escogido como en el de esta recreación, el protagonista masculino aparece retratado tres veces con diferentes tamaños. En la primera, la que se sitúa en el margen superior derecho del cartel, su rostro ocupa casi la sexta parte de la superficie del mismo. En los otros dos casos, las dimensiones dadas en esta recreación difieren de las que Hermida les diera en el suyo, siendo mayores aquí.

Para este cartel hemos escogido un primer plano del actor Richard Burton, protagonista masculino de la película, con la misma disposición, tamaño y ubicación que el dibujado por Hermida en el suyo. Pero, en este caso, no hemos buscado la imagen frontal, sino que lo hemos dispuesto con el cuello y el rostro en posición de tres cuartos y la mirada hacia el lateral derecho, para eludir la sensación de inseguridad dada por Hermida en el suyo, y con ello prestar mayor interés y atención al motivo central del cartel: la túnica de Jesús.[11]En ambos casos, las facciones de los rostros son muy parecidas, ya que en la recreación hemos mantenido los tonos rojizos

[10] En el cartel de Hermida la alineación no es tan vertical, debido a la inclinación que le ha dado a la cabeza del protagonista, ya que le ha forzado un foco el gesto para conseguir que mire hacia delante.

[11] Con la posición de la cabeza erguida y la mirada hacia el lateral hemos querido transmitir la seguridad que le da al personaje el encontrarse de parte de la causa de Jesús, posicionándolo casi al lado de su manto más que tras el mismo.

en las mejillas pero con la tez menos amarillenta que la de Hermida, debido a que, en el de éste, la luz incide de forma más directa y frontal. Si bien, en este retrato, el ceño está más fruncido que en el del cartel de Hermida es debido a la seriedad que aporta el carácter del personaje, queriendo transmitir con ello la connotación existente entre su fuerza espiritual y física, además de la defensa doctrinal del protagonista frente a la autoridad del imperio romano. Una dualidad que matiza ESPAÑA (2009: 124) poniendo de manifiesto que: *Como es habitual en el cine americano desde los tiempos del Ben-Hur de 1925, la exaltación del cristianismo se traduce en una rígida y mal informada crítica del mundo romano, al que presenta desprovisto de cualquier principio ético y donde solo hay tiranía, esclavitud y crueldad*.

Gestos que se ven reforzados por la caracterización del personaje con los atuendos de su poder militar, con el casco y el peto propios de un tribuno romano,[12] la colocación en paralelo de la túnica de Jesús, y todo situado sobre el templo y los edificios civiles del foro, símbolos de la civilización romana.[13]

Esta ubicación y posición de la cabeza del retratado, nos ha permitido centrar aún más la imagen de la túnica sagrada, haciéndola pender de una espada que actúa a modo de riel, como si una enorme cortina o telón se situase entre el cielo y la tierra. Una túnica que contribuyese, como en el caso de Hermida, a magnificar este género, no solo como temática sino también como icono. Pues como nos recuerda LABORDA (2010:86): *La palabra en cuestión, péplum, está usada en el más amplio sentido que abarca el saber popular, es decir, una túnica larga de pliegues irregulares que crea la imagen tópica de un antiguo griego o romano*. En el caso de Hermida el color rojo del manto se oscurece en su parte central y superior, para contrastar con el destello de luz blanca que aparece tras él, simulando la luz divina. Sin embargo, en esta recreación hemos prescindido de ese halo de luz que Hermida destacaba en el suyo y le hemos dado más claridad a la

[12] En este caso podríamos haber escogido una ropa menos militarista para el retrato de este personaje, situado en un lugar privilegiado y preponderante del cartel, pero le habríamos restado importancia a la idea que quiso transmitir Hermida aquí: la de poner al ejército romano de parte de la causa cristiana. Con ello se subraya aún más la paradoja existente entre la imagen que transmite, por un lado, el traje romano causante del dolor y la muerte de Jesús y por otra el hecho de que ese mismo poder se pusiera muy pronto al servicio de su causa, convirtiéndose en su mejor defensor y aliado.

[13] Aquí hemos escogido el foro romano como símbolo del poder imperial que está por debajo del poder celestial, mientras que, por su parte, Hermida lo hiciera en el suyo con los estandartes de las legiones romanas y las tierras dominadas por estos.

túnica en su parte baja haciendo juego con las edificaciones romanas. Con ello hemos querido resaltar el poder que la luz divina puede ejercer sobre lo terrenal, pintando el cielo de color turquesa, como símbolo de pureza y paz.

En el cartel de Hermida, bajo la cabeza y el manto, hay una serie de personajes extraídos de distintas secuencias que él ha distribuido por toda la mitad inferior del cartel, siguiendo la alineación ya comentada, sobre un terreno resuelto a base de tierras y siena tostada. En esta recreación hemos incluido el complejo escenario de edificaciones romanas como espacio intermedio entre lo divino y lo terrenal, con columnas y cubiertas adinteladas de color blanco que han contribuido a destacar aún más el rostro y la túnica que hay encima de ellas.

Hemos respetado, por tanto, la inclusión del carro tirado por cuatro caballos viniendo de la parte derecha de esa alineación de escenas en diagonal, la lucha entre el protagonista y el cónsul romano en el centro y en el extremo inferior izquierdo hemos pintado a la pareja besándose.

En el caso de los dos personajes luchando sobre la arena, hemos mantenido también la posición de la imagen de Hermida, aunque resaltando el gesto del cónsul con su aumento de tamaño para acentuar con ello la profundidad de la misma. Hemos recurrido a un punto de vista muy cinematográfico para representar al cónsul en la pelea, un contrapicado que ha ayudado a agrandar su imagen, haciéndolo más corpulento y amenazante, como también se filmaban las peleas entre gladiadores y se representaban en los carteles de cine.

Sin embargo, para evitar que esta parte del cartel se convirtiese en una simple copia, hemos acercado la imagen de la pareja al primer plano representándola de medio cuerpo y no con un plano de conjunto como lo hiciera Hermida en el suyo, con ambos fundiéndose en un abrazo, como los del modelo, pero con un tamaño mayor. En este caso como antesala de todo el cartel, consiguiendo con ello completar los mensajes connotativos anteriores de paz y protección celestial, con éste de amor humano, frente al odio y la violencia que encarna el poder terrenal del imperio romano.

Este abrazo entre los dos protagonistas adultos de la película que Hermida dibujó al principio de esa alineación de personajes en su cartel fue posible debido a cierta

flexibilidad y apertura a la que llegaría la censura en la última fase de la dictadura franquista, ya que a inicios de los setenta, y antes de la muerte del dictador, se comenzó a abrir un poco la mano, sobre todo a escenas como ésta en la que la imagen del beso no era acompañada de otras con una carga más erótica. Sin embargo, LLOPIS (2013: 237) pone en cuestión esta posible apertura de la censura, llegando a afirmar que: *estas licencias de los censores se deben más a despistes que a una permisividad repentina*.

Por otra parte, para darle una estética más plástica y abierta a esta recreación, hemos suprimido las imágenes de los estandartes romanos y la presencia de los dos personajes que se encontraban representados de espaldas al observador en la parte inferior derecha del modelo de Hermida.

Finalmente, queremos resaltar que si bien, con esta recreación hemos querido seguir los pasos que llevaron a este cartelista a realizar el triple retrato del protagonista de esta película y con ello experimentar el proceso de creación llevado a cabo por éste en la realización de un afiche de esta temática, con el diseño y desarrollo de la misma hemos llegado también a la convicción de que se puede innovar y llegar a ser original sin que el cartel creado se salga del marco establecido.

4.3.2. Singularidad e importancia del modelo

Este cartel que Hermida diseña para esta película de romanos de carácter religioso reúne las características gráficas y publicitarias más destacables del momento de su confección, las de la década de los setenta y no las de los años cincuenta, década de su primera proyección e inicio de su comercialización. Es un cartel en el que Hermida dibuja la cabeza del protagonista haciéndola destacar por encima de cualquier otro personaje, superando con ello el tamaño dado a los demás actores e incluso a las otras dos representaciones que hace de Richard Burton dentro del mismo. Utiliza para ello este recurso que no era nada novedoso, ya que se venía usando de manera esporádica desde la época dorada del *star-system*, o sea, desde las décadas de los años treinta y cuarenta.

Hermida nos presenta aquí el retrato del protagonista colocándolo en la mitad superior del cartel en solitario, al lado de la túnica de Jesús y mirando hacia delante, al observador, diferenciándose con ello de los modelos americanos de los cincuenta y

sesenta e incluso del cartel realizado por Soligó en los cincuenta. Pues en estos carteles patrocinados por la 20th Century Fox el diseño es muy parecido, dándose leves variaciones en los gestos y miradas de los retratados en el caso del cartel realizado por Soligó. Pero, en todos ellos, el personaje principal aparece retratado junto a otros dos personajes importantes del filme, su esclavo Demetrius (Victor Mature) y su novia Diana (Jean Simmons). Se trata de tres cabezas pintadas con un primer plano y alineadas en diagonal, con Richard Burton en la parte superior, Jean Simmons en la central y Victor Mature en el extremo inferior. En los carteles americanos estos protagonistas se retratan con la mirada hacia arriba, con los ojos abiertos, como si estuviesen contemplando algo divino. Por el contrario, en el que realiza Soligó, los dos personajes masculinos tienen la cabeza menos inclinada y la mirada más baja, además la joven dirige su mirada hacia el lateral y al frente, o sea, hacia los posibles observadores del cartel. Se trata de un recurso comunicativo que también será utilizado por Hermida posteriormente en su cartel y que sigue la línea tradicional de los grandes retratistas plásticos españoles consistente en implicar al público en la escena pintada a través de la complicidad de una mirada como la de Diana.

Otro aspecto a destacar en estos carteles oficialistas es el hecho de que no aparezca representada la túnica de forma directa, aunque sí de forma simbólica, bien con el enmarque de las escenas en una especie de pantalla blanca con las bases curvadas sobre un fondo negro que abarca la franja superior e inferior del mismo y los actores importantes mirando hacia el cielo. En el caso de Soligó, en lugar de representar a los personajes sobre la pantalla con los bordes superior e inferior curvados hacia arriba lo hace con los mismos de forma opuesta, estando el superior formado por la parte inferior de la túnica sagrada que ocupa todo ese espacio colgando como si fuese el telón de un escenario. Soligó mantiene las pequeñas escenas de lucha y carros del cartel oficialista, pero evita incluir cualquier escena de carácter sensual, suprimiendo las imágenes de las odaliscas y bailarinas, y sobre todo la de la pareja abrazándose y acercando sus labios para darse un beso.

El modelo oficial se puede apreciar también en carteles como los realizados en Argentina y Dinamarca, en los que la copia del modelo americano es casi literal, aunque hay algunos matices diferenciadores. En el cartel argentino, las odaliscas portan

vestimentas transparentes, con gasas y tules como las del modelo americano, mientras que en las del cartel danés desaparecen, dejando el cuerpo y los pechos sin cubrir, con lo que la imagen llega a alcanzar una mayor carga sensual. También en éste segundo cartel hay otras variaciones respecto al modelo americano, como las supresiones de las dos columnas de la parte izquierda y del carro que corre por la derecha, dejando asomar tan solo la mitad delantera de los cuerpos de los caballos que tiran del mismo o la inclusión de la escena en una pantalla blanca simulando una capa, con el borde superior recto y el inferior curvo, sobre fondo negro.

Dentro del grupo de carteles que mantienen un diseño diferente al patrocinado por la productora norteamericana, se encuentran los confeccionados por los cartelistas alemanes, italianos y franceses.

Ilustración 104. La túnica, 1953, cartel italiano, anónimo.

En el primero de los carteles alemanes de esta película, realizado con un formato vertical, se incluyen los bustos de los tres personajes coprotagonistas de la película pero con una alineación en escuadra, situándola en la esquina inferior derecha del cartel, en la que aparece el rostro del actor Victor Mature en primer término con un tamaño mayor que el de los otros dos actores.

Por otra parte, los retratos de los otros dos personajes, Marcelo (Richard Burton) y Diana (Jean Simmons), se encuentran en posición de tres cuartos inclinados hacia la derecha en paralelo con el de Demetrio y en la misma diagonal que une los dos vértices opuestos del cartel, el superior derecho con el inferior izquierdo, con la mirada del actor Richard Burton hacia la parte superior izquierda del cartel y la de ella hacia el frente, buscando la complicidad del observador. Tras el triple retrato se encuentra dibujada la escena de lucha con espada de Marcelo y el centurión romano -muy reiterada en todas las versiones- y, como fondo en un tercer plano, el detalle de las piernas de Jesús en la cruz, la Virgen, las otras dos mujeres, San Juan y la muchedumbre de judíos y soldados romanos con la ciudad tras ellos.

En el segundo cartel alemán, titulado como "Das Gewand", se escoge un diseño apaisado con predominio de la horizontalidad, simulando las grandes pantallas cóncavas del recién estrenado cinemascope. En su parte izquierda aparecen los retratos de los tres personajes, con el de Demetrio de mayor tamaño, ocupando estos un espacio triangular que deja a su vez un hueco en la esquina inferior izquierda, donde se incluye la imagen de una bailarina. El resto de esa superficie longitudinal está ocupado por la escena de lucha entre Marcelo y el soldado romano, los crucificados como fondo y, en la parte derecha, un jinete romano seguido de un carro tirado por caballos. Por lo que las novedades de este cartel las encontramos en la preferencia del retrato femenino ocupando el primer término, seguido de los otros dos personajes, en que los tres retratados están mirando hacia el frente y en que se dibuja la parte inferior de la escena con la túnica sagrada sobrepasando el marco inferior del escenario, posiblemente con la intencionalidad de acercar el filme más al espectador valiéndose de la representación de este avance técnico del cinemascope.

El cartel argentino, por su parte, opta por presentar solo el primer plano del protagonista con la cabeza levemente inclinada, mirando hacia el frente y con el casco de centurión romano -muy parecido al rostro realizado por Hermida- haciéndolo acompañar del manto sagrado.

En los carteles italianos, titulados *La Túnica*, se aprecia una gran predilección por la representación de episodios o escenas del filme, a modo de cuadros plásticos, con tonalidades muy cercanas al realismo del tecnicolor cinematográfico. Así podemos considerar el cartel que representa a la pareja formada por los actores Richard Burton y Jean Simmons con un plano de conjunto, de pie y mirando al emperador que se encuentra situado en la esquina inferior izquierda del cartel, sentado y de espaldas al observador y, como ambientación y escenario, se incluyen las columnas, las cortinas rojizas de la residencia imperial y los soldados de la guardia romana.

Hay otros carteles italianos que muestran otras secuencias del filme, como el que presenta a Marcelo (Ilustración 104), el protagonista, de pie y de cuerpo entero en el Calvario, con la túnica cogida por un extremo y el otro apoyado en el suelo, a modo de capote, con la imagen de las piernas de Jesús clavadas en el madero y una gran muchedumbre, la mayoría integrada por legionarios romanos, situados al fondo y con

un tamaño muy reducido como observando la escena a cierta distancia. También los que muestran una imagen más placentera con bailarinas o amorosa de los protagonistas. En uno de ellos se opta por destacar el rostro de Richard Burton, situándolo en la parte izquierda, acompañado de la escena del monte Gólgota con los tres crucificados y el cielo tenebroso lleno de rayos, ocupando la mitad superior del cartel y por encima de las demás escenas. En la otra mitad hay todo un harén, lleno de odaliscas, con una pareja acariciándose y una bailarina del vientre de pie, justo debajo de la imagen del protagonista. En el segundo, el cartelista ha realizado los bustos de la pareja situándola en primer plano, simulando el apoyo de la cabeza de Jean Simmons sobre el pecho de Burton, con una odalisca bañándose desnuda y de espaldas y el resto de mujeres bailando o acompañando a hombres en actitudes sensuales.

Hay un cartel en lengua inglesa, posiblemente británico o americano, que presenta una serie de escenas a modo de secuencia en un formato apaisado, comenzando por la derecha con el jinete romano, seguido del carro tirado por caballos blancos y la lucha o duelo con espadas entre Marcelo y el centurión romano, un templo romano con una multitud delante y encima los rostros de los actores Jean Simmons y Victor Mature -en este caso de tamaño muy reducido- una escena del prendimiento y flagelación de Jesús con un grupo de odaliscas y bailarinas delante. Y, por último, en el extremo izquierdo, se encuentra el busto largo de Marcelo, con la vestimenta de la legión romana sin casco y, ocupando casi la mitad superior, el nombre del actor Richard Burton y el Título *The robe*, al mejor estilo del *star-system*.

Igualmente hay también dos carteles en lengua inglesa que presentan la túnica, bien de forma vertical y centrada, con la espada rota debajo de ésta o en diagonal y en un lateral, con el rostro de la actriz Jean Simmons apoyado en la mejilla de Richard Burton dentro de la misma y la espada clavada en el trozo que se apoya en el suelo. Ambos carteles tienen el fondo animado con dibujos de color azul que narran distintas acciones de los personajes, tales como la lucha entre Marcelo y el centurión romano, el jinete y el carro, etc. Algo novedoso, ya que este tipo de dibujo venía siendo más utilizado en carteles de comedias y con ciertos matices de humor gráfico.

4.3.3. El retrato masculino en carteles de películas extranjeras del péplum de la segunda mitad del siglo XX

4.3.3.1. Configuración del modelo: Precedentes

Durante la primera mitad del siglo XX, la Historia antigua no fue una de las fuentes más recurridas por los directores de cine para llevar a las pantallas las ficciones que el público demandaba, centrándose en otros géneros como el drama, la comedia, el wéstern, el terror o el cine negro. De ahí que al recurrir a unos fondos sobre los que establecer la gran eclosión que supuso la irrupción de los temas bíblicos y sobre la antigüedad clásica en los años cincuenta y sesenta de esa centuria, se encuentren muy pocos testimonios. Otra cuestión es la de la publicidad acerca de esas películas que, en el caso de los carteles españoles, quedan o se encuentran muy pocos ejemplos de las mismas. Así por ejemplo, de películas como *La Atlántida* (L'Atlantide, 1921, Jacques Feyder), *Los diez mandamientos* (The Ten Commandements, 1923, Cecil B. DeMille); *El rey de Reyes* (The King of Kings, 1927, Cecil B. DeMille), *Los últimos días de Pompeya* (The Last Days of Pompeii, 1935, Ernest B. Schoedsack) o *Gólgota* (Golgotha, 1935, Julien Duvivier) nos tenemos que conformar con ver cómo se realizó el retrato de los personajes y actores principales en los carteles extranjeros pues, aunque no quepa la menor duda de que puedan quedar algunos testimonios, en nuestro caso se han encontrado unos cuantos, aunque todavía muy alejados del barroquismo de los que se hicieran en esas décadas doradas del péplum de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

Uno de los primeros testimonios lo encontramos en el cartel de la película italiana *Quo Vadis* (Quo Vadis, 1912, Enrico Guazzoni), una adaptación de la novela histórica de Henryk Sienkiewicz, que además fue una de las primeras superproducciones de la historia del cine que narra el encuentro que tiene San Pedro con Jesús, representado por un niño que le acompaña y que entra en éxtasis para comunicarse con él cuando ambos van camino de la Roma de Nerón. Película que está, según ESPAÑA: *Estrechamente vinculada a la ideología tradicionalista de su autor, Quo Vadis constituye una apología del cristianismo en la línea del cardenal Wiseman aunque con una mayor brillantez literaria, ofreciendo un cuadro de la corte de Nerón dominado por el contraste entre la decadencia moral del paganismo y la fortaleza de espíritu de los discípulos de Jesús…* (2009: 33).

Es un cartel anónimo que, por la resolución técnica, es más propio de la década de los años veinte que de la del filme, que representa un coso romano con la tribuna del emperador Nerón y las gradas con el público, encima de las cuales hay una hilera de cinco personas atadas a unos palos incandescentes, ocupando la mitad superior del mismo, mientras que en la otra mitad, encima de la arena y representados con un plano de conjunto, se encuentran una joven atada a la espalda de un toro y un hombre que intenta frenar al animal cogiéndolo por los cuernos. Es muy descriptivo, con predominio de colores cálidos como el amarillo de la arena y las tribunas y el rojo de las hogueras humanas y más fríos como el azul del cielo y el verde de las vestimentas del público. No podemos hablar todavía de retrato sino de escena costumbrista, muy del gusto de los carteles de cine de las primeras décadas del siglo pasado, en los que predominaban más el dibujo y la ambientación que la identificación de los personajes.

Otro cartel que está dentro de las temáticas bíblica y romana que más tarde sería uno de los grandes referentes del péplum es el de la película *Ben Hur* (1925, Fred Niblo), en el que se presenta a la pareja formada por Judah, Ben Hur (Ramón Novarro) y Esther (May McAyoy) con un plano medio abrazándose, ocupando las tres cuartas partes superiores del mismo y con otra imagen más pequeña del actor conduciendo un carro delante de la descrita. La técnica aplicada está a caballo entre el modernismo y el nuevo realismo americano, con predominio del dibujo y la aplicación del color menos ajustada, aunque superando las formas planas con volúmenes conseguidos a base de gradaciones del color sepia, con brillos de amarillo en la diadema y vestimenta de la joven, y en las manos y pecho de Judá. Detalles que, junto al del carro, nos indican la temática y el género al que pertenece el cartel muy propio del incipiente *star-system* de Hollywood.

Dentro de esta misma temática religiosa, basada en los Evangelios, están los carteles de la película norteamericana *El signo de la Cruz* (The Sign of the Cross, 1932, Cecil B. DeMille), centrada en el amor que surge entre el alto mandatario romano Marcus Superbus (Fredric March) y Mercia (Elissa Landi), la joven hija de una familia de cristianos, en medio de las represiones y persecuciones que el emperador Nerón decreta con su edicto contra estos.

El primer cartel, sin firma, contiene el retrato de la actriz Elissa Landi de pie y de espaldas, con los brazos en cruz apoyados en el madero que sirve de tranca a la enorme

puerta en sombra que abarca toda la superficie del mismo y sobre la que se refleja una cruz luminosa cuya luz ocupa parte de la figura femenina. Es una hermosa composición que contiene ya la teatralidad del nuevo estilo americano del *star-system* de los años treinta.

El segundo cartel de este filme es el que López Reiz realiza para su estreno en 1948 (Ilustración 105), con el enorme rostro del actor Fredric March ataviado con su casco de centurión romano[14], que contempla la cruz luminosa que, como un rayo, se coloca encima de la escena de los leones que a su vez atacan y devoran a los cristianos caídos en el circo romano junto a una pareja que permanece de pie (posiblemente integrada por el actor y la actriz Elissa Landi). López recurre aquí al dibujo con manchas de color ajustadas al mismo, siendo muy gráfico en la representación de la pareja, los leones y los cristianos tendidos y devorados por estos.

Ilustración 105. El signo de la cruz, 1932, cartel de López Reiz.

Otro precedente es el cartel de carácter bíblico que José María realiza para la película norteamericana *Sansón y Dalila* (Samson and Felilah, 1949, Cecil B. DeMille), en el que se realiza un primer plano de Sansón (Victor Mature) en escorzo y boca abajo sobre una litera, mientras que Dalila (Hedy Lamarr) intenta cortarle el cabello con un estilete. Una composición en escuadra, cuya diagonal va de abajo arriba desde el hombro derecho de Sansón, situado en el vértice inferior derecho, a la cabeza de Dalila que ocupa el ángulo superior izquierdo, quedando el cuadrante superior derecho como fondo con la escena de Sansón atado a las columnas del templo mientras la guardia lo vigila.

De principios de la década de los cincuenta y considerándose ya dentro de las películas históricas del péplum, aunque anteriores a la de la *Túnica Sagrada* (1953), cuyo cartel es el elemento generador de esta parte práctico-teórica, están los dos carteles que la Mcp realiza para el remake de *Quo Vadis* (Quo Vadis. 1951, Mervyn LeRoy) patrocinado por

[14] Retrato de primer plano del protagonista que muy posiblemente inspirara a Hermida para el diseño de la cabeza de Richard Burton en su cartel de *La túnica Sagrada* de 1970, ya que en ambos casos se ha preferido su representación con el casco romano como signo de identificación de género y como connotación de poder.

Metro Goldwyn Mayer y el programa de mano, realizado también por los cartelista de la Mcp para la película norteamericana *Androcles y el león* (Androcles and the Lion, 1952, Chester Erskine) patrocinada por RKO.

En el primero de los dos carteles de la Mcp, aparece la enorme imagen de San Pedro, dibujada de frente, de pie y con un punto de vista bajo para dar mayor énfasis y credibilidad a la teatralidad de la misma, con el dedo índice señalando hacia el cielo -en este caso el vértice superior izquierdo-, ocupando todo el primer término. Tras él, en la parte inferior, se encuentra una escena de los edificios romanos en llamas, mientras que en la superior y de perfil se han cubierto con el falso color rojo de las llamas los rostros de perfil de Ligia (Deborah Kerr) y Marco Vinicio (Robert Taylor).

En el segundo, la Mcp dibuja a Nerón también en primer plano, en posición de tres cuartos y de pie en la parte izquierda del cartel, con su vestimenta negra de bordados en oro y una lira, girando la cabeza para contemplar emocionado los efectos de las llamas sobre Roma y, tras él, los edificios que se consumen entre grandes llamaradas que llegan al cielo.

En el tercer trabajo de la Mcp, un programa de mano en blanco y negro de la película Androcles y el león (Androcles and the Lion, 1952, Chester Erskine), se incluye el retrato de Lavinia (Jean Simmons) apoyando su rostro sobre el mentón del capitán de la legión romana (Victor Mature) junto a una escena de Androcles (Alan Young) frente a un gladiador, con ambos de pie sobre la arena del circo romano.

4.3.3.2. Personajes bíblicos en el cartel de cine

Los carteles de películas con temática bíblica se integran dentro del péplum en lo que se denomina “cine del Antiguo Testamento” y todos aquellos que hacen referencia a películas sobre la vida y pasión de Cristo, así como de sus apóstoles o personajes coetáneos, en el “cine de romanos”.

En ambos casos la exaltación del mensaje religioso con tendencia norteamericana está muy por encima de cualquier otra consideración y el retrato se convierte en este escenario en un recurso de primer orden. De ahí que se cuide el reparto de actores y se insista más en el mensaje que en la fidelidad o no del cartel al contenido de la película.

Entre los carteles de películas de la misma fecha y temática que el de *La Túnica Sagrada* está el que Soligó diseña para *Demetrius y los gladiadores* (Demetrius and the Gladiators, 1954, Delmer Daves) (Ilustración 106), que supone una continuación del filme anterior, en el que tras el martirio de Diana y Marcelo, el gladiador Demetrius se encarga de llevar a Pedro la túnica de Cristo para evitar que Calígula se apodere de la misma, convencido de los poderes mágicos de ésta. Soligó realiza un enorme retrato del rostro de Victor Mature, en posición de tres cuartos, casi de perfil, mirando hacia el cielo en la parte izquierda del cartel y tras el retrato de la actriz Susan Hayward, que aparece recostada con las manos en la nuca. En la otra mitad vertical del cartel, Soligó dibuja una escena del gladiador luchando contra dos tigres y como fondo la sombra celeste de las tribunas y gradas del coliseo romano.

Ilustración 106. Demetrius y los gladiadores, 1954, cartel de Soligó.

También, dentro de esta temática sobre los personajes relacionados con la vida de Jesús, están los carteles de la película *El hijo Pródigo* (The prodigal, 1955, Richard Thorpe), de los que destacamos uno sin firma y dos que realiza Jano. El cartel anónimo presenta a la actriz Lana Turner de pie, mirando al frente con los brazos caídos y la pierna izquierda levemente adelantada, el rostro del actor Edmund Purdom tras ella en la parte superior derecha, mientras que en el lateral inferior opuesto hay una escena de mujeres que huyen despavoridas del fuego. Un cartel idéntico realiza Jano pero en este caso con el cuerpo de la actriz más cubierto que en el anterior. Para ello, Jano alarga la falda hasta tapar el muslo derecho y aumenta el volumen del pañuelo hasta cubrir parte del muslo izquierdo, dejando al descubierto solo la parte inferior de la pierna izquierda. En la parte superior, con una gasa o tul de color azul cubre el vientre y los pechos de la actriz, con la intención de restarle el atractivo sensual a la misma, posiblemente debido a las exigencias de la censura de la época.

El otro cartel que Jano hace para esta película presenta la temática de la pareja, con el busto de ambos actores en actitud cariñosa, Lana Turner girando su rostro y Edmund Purdom tras ella acercando los labios a su mejilla. En la mitad inferior del cartel se encuentra la escena de las bailarinas huyendo despavoridas, envolviendo la escena con colores terrosos y violáceos, mientras que, tras la pareja, una mancha roja da calidez y romanticismo a ambos retratos.

De la temática de los seguidores de Cristo, destaca el cartel que Jano realiza para la película italiana *Los últimos días de Pompeya* (Gli ultimi giorni di Pompei, 1959, Mario Bonnard), en el que incluye el retrato desafiante del joven centurión romano Glauco (Steve Reeves). Para ello escoge el plano americano y la figura de gran dimensión de éste con las piernas abiertas, ocupando gran parte de la mitad superior e inferior del cartel. En la mano derecha lleva una lanza con la que amenaza y en la izquierda un escudo metálico rectangular como los que portan los legionarios romanos. Tras él hay un enorme recuadro oscuro que contribuye a resaltar la figura del joven romano y en la parte izquierda una escena de la población pompeyana víctima de las rocas y cenizas que arroja el Vesubio, dejando la mitad inferior para la feroz agresión de los leones a los gladiadores que es observada desde la tribuna y las gradas por el público. Es un cartel que recoge ya todos los elementos definitorios del género, convirtiéndose en prototipo del péplum, ya que, según ESPAÑA (2009: 45): *El éxito de este primer filme sobre Pompeya anima a los productores y desencadena una larguísima serie de vocaciones del mundo grecorromano. Dada su importancia en la definición de lo que luego se conocerá como cine histórico*.

Jano realiza también el cartel para el estreno en España, en 1963, de la película italiana *Barrabás* (Barabbas, 1961, Richard Fleischer), un independentista judío que fue indultado por Pilatos en lugar de Jesús y que se pasaría toda su vida atormentado por este hecho. En este cartel de 100 x 70 cm. y formato vertical presenta una alineación de los personajes en zigzag, o de doble ángulo. En el extremo superior de esta alineación se encuentran los primeros planos del matrimonio formado por Raquel (Silvana Mangano) y Barrabás (Anthony Quinn), y en el vértice de este primer ángulo, una escena de ambos seguida de otra en la que el protagonista porta una lanza y se prepara para hacer frente al carro romano que se le quiere echar encima en el coliseo, mientras

que en el hueco de la parte superior izquierda se representa a Jesús predicando. Se trata de un cartel saturado de imágenes, muy barroco, característico de estas películas de temática religiosa dentro del péplum, como el tratado por Hermida en *La Túnica Sagrada*.

En otro cartel de esta misma película, con un formato horizontal, el cartelista realiza un retrato grupal, en el que incluye los primeros planos de cinco de los personajes más destacados del filme, alineándolos de derecha a izquierda. En el primer lugar de esta alineación se encuentra el rostro del gladiador cristiano Sahak (Vittorio Gassman) que acompaña a Barrabás a Roma, le sigue el del protagonista (Anthony Quinn), en el centro el de su mujer Raquel (Silvana Mangano), en el otro extremo, el de Poncio Pilatos (Arthur Kennedy) y por último el de Torvald (Jack Palance), gladiador de prestigio que dirige la escuela de gladiadores de Roma, que mata a Sahak y luego muere en la arena a manos de Barrabás. El cartelista ha buscado las expresiones más características de estos personajes y las ha reflejado en sus rostros con el acierto de ponerlos mirando en distintas direcciones evitando con ello la monotonía.

En las películas del Antiguo Testamento, la mayoría de los carteles presentaban al personaje masculino en composiciones muy descriptivas, ya que la propia temática religiosa así lo demandaba, predominando los "dramatis personae" como personajes genéricos de la antigüedad filmada.

Entre estos carteles destacamos los que diseñan Albericio y Macario para la película *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments, 1956, Cecil B. DeMille).

Para su cartel, Albericio escoge un formato parecido al norteamericano y, aunque mantiene la escena del Mar Rojo con los judíos dentro de un enmarque rectangular situado en la parte superior del mismo, suprime la presencia de algunos de los personajes de su primer término como la del viejo y los otros hombres, dejando a la joven sola. En la parte frontal mantiene las figuras de Moisés (Charlton Heston) y Ramsés II (Yul Brynner), aunque para el primero de estos, el situado a la derecha, elige la imagen del judío con el báculo en su mano derecha y con el dedo índice de la izquierda señalando hacia el faraón en lugar del que hay dibujado en el cartel americano con una de las tablas en cada brazo.

Una versión más original y auténtica de *Los diez mandamientos* es la que Macario Gómez realiza en su cartel para una reposición de la película en 1972 (Ilustración 107), también muy diferente a la que escoge para uno de los programas de mano en el que mantiene la imagen oficial de Moisés con las dos tablas. En la versión de 1972 presenta tres planos con la imagen de Moisés de frente y a partir de la cintura, mostrando una tabla completa y parte de la segunda, con gesto benévolo y seguro en el primero, ocupando todo el espacio de la izquierda del cartel, salvo la esquina superior que alberga en tercer término su imagen de libertador de los judíos invocando la separación del agua del Mar Rojo. En un segundo término, ocupando parte del cuadrante superior derecho, se encuentran el retrato del faraón revestido de sus símbolos de poder mirando al frente con gesto serio y rencoroso y, justo detrás de él hasta completar el cuadrante, la muchedumbre de israelitas que contempla impaciente la acción de su líder. Macario nos transmite con este cartel el dramatismo del momento por medio de retratos cargados de un gran significado psicológico: el poder divino de la razón de la libertad y la imposibilidad del poder terrenal de frenar dicha liberación. Para ello recurre al retrato más impactante, al que acerca al retratado al público y que mejor comunica el mensaje, o sea, al captado con medio plano y de manera frontal, con una aplicación del color rica y compacta en las zonas de los rostros y más suelta en los personajes y el paisaje del fondo.

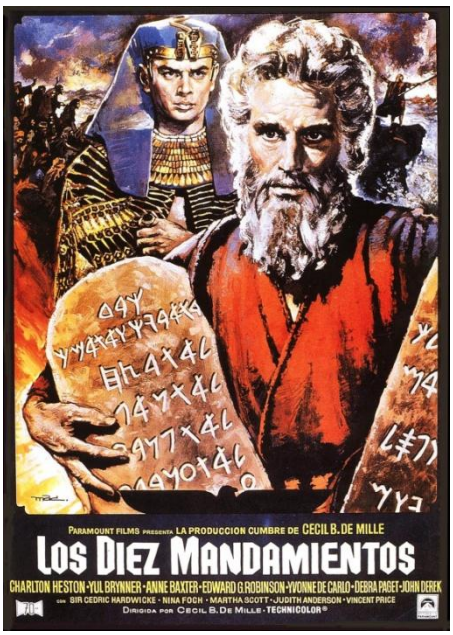


Ilustración 107. Los diez mandamientos, 1956, cartel de Macario (Mac).

En el cartel de la película *Salomón y la reina de Saba* (Solomon and Sheba, 1959, King Vidor), Macario recurre al doble retrato de cuerpo entero, de pie y en paralelo, de la pareja de personajes integrada por la reina de Saba (Gina Lollobrigida) y el rey hebreo Salomón (Yul Brynner), aunque sitúa al personaje masculino en la parte izquierda del cartel, un poco más adelantado que el de la reina. En este caso escoge la composición y los planos más adecuados con la temática bíblica, pues a Salomón lo dibuja mirando al frente con una leve posición de tres cuartos y la pierna izquierda adelantada en actitud desafiante. De su mano derecha

pende una espada hacia abajo, mientras que mantiene la izquierda con el puño cerrado, la cabeza levemente inclinada y la mirada fija. Sin embargo, a la reina la representa como a una ninfa, destacando su belleza embaucadora, con ambas manos separando su cabello del cuello para mostrar su rostro y con el vestido ceñido que resalta aún más sus caderas. Tras ambos retratos, en los huecos del fondo, abundan las escenas de los ejércitos en batallas.

Un cartel posterior al de Macario, con una composición más arriesgada, es el que realiza Montalbán para la reposición en 1972 de esta película *Salomón y la reina de Saba*. Montalbán realiza los retratos de la pareja y una escena de lucha sobre un fondo blanco, muy propio de los carteles de los setenta, en una alineación en diagonal que parte del cuadrante inferior izquierdo con la imagen del Rey Salomón de pie, en posición de tres cuartos hacia la derecha y en actitud totalmente desafiante. Lo retrata vestido de comandante en jefe de las fuerzas hebreas, con el escudo circular protegiendo su cuerpo, empuñando la espada con la mano derecha y mirando hacia el frente. Sin embargo, para el retrato femenino escoge el primer plano, con un punto de vista levemente bajo que enfatiza la belleza de la reina, reforzándola con la expresión de los labios. Y, en el tercio superior, incluye una escena muy cinematográfica, con los dos protagonistas conduciendo un carro de combate con los caballos desbocados y tras ellos un cielo incandescente que cierra el cartel.

De 1975 es también el cartel que Macario realiza para la reposición en España de *La Biblia* (The Bible, 1966, John Huston). En éste cartel Macario recurre a una composición en diagonal en la que alinea a los personajes de arriba abajo con los rostros de los jóvenes actores Michael Parks y Ulla Bergryd, junto a una escena del fratricidio de Caín y Abel. En los dos ángulos restantes dibuja la Torre de Babel en el superior y la enorme nave del Arca de Noé en la inferior, con la técnica hiperrealista que le va a caracterizar en las décadas de los setenta y ochenta.

4.3.3.3. El retrato en el cartel de cine del Antiguo Egipto

Las sucesivas películas sobre la vida de Cleopatra y los faraones egipcios cobran fuerza en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, dentro de lo que se viene denominando péplum.

El retrato masculino cobra también su importancia debido a los temas que sobre los faraones y la corte egipcia atraen a los guionistas de cine. Una película que influye bastante es *Sinuhe, el egipcio* (The Egyptian, 1954, Michael Curtiz) (Ilustración 108) que narra cómo éste llega a ser el médico de la corte de Akenatón y cómo al final es exiliado de por vida.

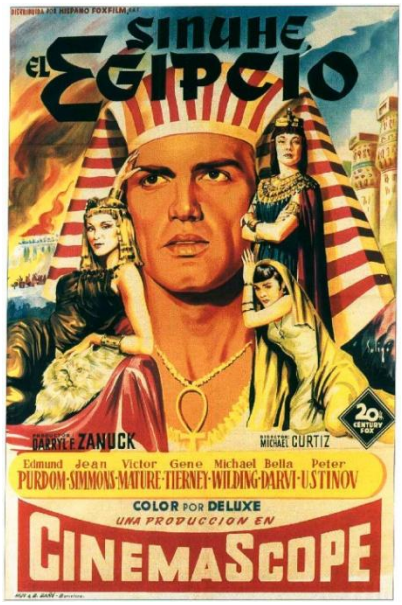


Ilustración 108. Sinuhe, el egipcio, 1954, cartel de Soligó.

Para el cartel de esta película, Soligó escoge la composición piramidal más tradicional, más estructurada, con un retrato grupal, colocando en el centro de la misma y con un primer plano a Sinuhe (Edmund Purdom), haciéndolo acompañar de tres personajes femeninos que juegan un papel importante a lo largo de su vida. Las tres mujeres están representadas con planos americanos largos en distintas poses, según sus roles en la película. A la derecha de Sinuhe, Soligó dibuja a Néfer (Bella Darvi), la prostituta de origen babilonio de la que se obsesiona ciegamente y que aprovechándose de ello le roba y le deja sin nada, medio recostada sobre el enorme rostro de Sinuhe, tocándole la cara con su mano derecha pero mirando al frente, mientras que con la izquierda acaricia a su gato. A su izquierda, de pie, con los brazos cruzados en posición de tres cuartos y mirando hacia delante realiza el retrato de la reina Nefertiti (Anitra Stevens) y debajo de ésta, de rodillas y en actitud rogativa pero apoyada en el rostro de Sinuhe, a Merit (Jean Simmons), una sierva de taberna que se enamora de él aunque éste no la corresponde. Tras el grupo de personajes, y como ambientación e identificación de género, Soligó incluye las columnas de un templo egipcio en la parte izquierda, las llamas que surgen por encima del mismo en el poco espacio que queda a la derecha y, en la base, el agua del Nilo.

Más boato y ambientación egipcia contiene el cartel que Jano realiza para la película polaca *Faraón* (Pharaoh, 1966, Jerzy Kawalerowicz) que Narra la historia del faraón Ramsés XII y de su sucesor, el príncipe Ramsés, comandante del ejército que, casado con una joven hebrea, se tiene que enfrentar a la casta sacerdotal cuando sucede en el

trono a su padre. En su cartel, Jano recurre a los tópicos del arte egipcio como el uso del perfil para el enorme primer plano del Príncipe Ramsés XIII (Jerzy Zelnik) que mira hacia la izquierda, sirviendo de telón de fondo del resto de la composición que está elaborada a modo de collage pictográfico. En el centro del cartel, superpuesto a la imagen del príncipe, se encuentra levitando el retrato frontal y sedente del faraón Ramsés XII (Piotr Pawlowsvki) revestido de todos los símbolos característicos del poder egipcio. Debajo de él, se encuentran el título de la película y, en primer término con un tamaño muy reducido, su cadáver encima de una mesa, acompañado de dos deidades representadas de pie y de perfil: a la derecha, por la parte de la cabeza del faraón, Osiris (deidad con la que se fusionaba el faraón tras su muerte para adquirir la inmortalidad) y por la izquierda, cogiéndole los pies, Anubis (Dios de los muertos y patrón de los embalsamadores). Pues, como especifica ESPAÑA (2009: 16): *A diferencia de la religión griega, la egipcia no tiene un corpus narrativo viable para un argumento cinematográfico, pero su gran peso en la sociedad queda siempre puesto de relieve en las películas, sobre todo en lo referente a la vida en el Más Allá: pirámides, embalsamamientos y entierros son elementos de rigueur en toda intriga faraónica*.

En el lateral inferior derecho Jano incluye a tres sacerdotes y el rostro de la joven hebrea (Barbara Brylska) que contrae matrimonio con el príncipe Ramsés.

Una composición más alegre y colorista es la que realiza Jano en 1972 para su cartel del estreno en España de la película italofrancesa *El león de Tebas* (Il leone di Tebe, 1964, Giorgio Ferroni), una mezcla de personajes griegos con egipcios. La composición del cartel queda definida por el enorme retrato en plano americano corto del guerrero griego Arion (Mark Forest) protector de Helena que logra salvarse junto a ésta de un naufragio cuando regresaban de Troya a Esparta. Jano dibuja al personaje con una falda corta y el resto del cuerpo desnudo, desafiante, mostrando su masa corporal y exhibiendo su espada a la que contempla con gesto enérgico. Tras éste, recostada sobre un canapé con un puñal cogido entre las dos manos y sonriente, dibuja a Helena de Troya vestida de princesa egipcia (Yvonne Furneaux) y, entre ambos retratos, al protagonista de espaldas, luchando contra dos egipcios. Cartel realizado con colores vibrantes, con predominio de las carnaciones amarillentas de los protagonistas y el rojo intenso de la cama y los cortinajes que sirven de fondo de esta composición, muy del estilo de los setenta.

De este estilo más alegre y colorista pero de gran barroquismo está también el cartel que Jano realiza para la película *Las legiones de Cleopatra* (Le legioni di Cleopatra, 1959, Vittorio Cottafavi). Las imágenes se encuadran en tres espacios rectangulares, dos verticales y uno horizontal. En el primero de los verticales, más ancho y situado en la mitad superior derecha, Jano incluye los primeros planos de la pareja de protagonistas, con la del actor Ettore Manni de perfil y recostado y la de Linda Cristal observándolo, sobre fondos azules. En el otro espacio vertical que ocupa todo el lateral izquierdo sitúa a dos personajes de pie, con uno de ellos golpeando por la espalda al otro, sobre un fondo de color verde amarillento. Y, en el rectángulo que ocupa la parte inferior derecha, dibuja una escena ecuestre con los caballos al galope. Jano recurre al cómic para la composición de este cartel, utilizando recursos de este género gráfico como la prolongación del brazo y la pierna de uno de los hombres en el espacio de las otras escenas.

Completando esta serie de carteles se encuentran los de algunas películas cuyos autores desconocemos pero que nos ayudan a completar y entender los planos y composiciones escogidas por los cartelistas para esta temática del péplum egipcio. Entre ellos están:

1) La portada de la guía de siete hojas de la película *Tierra de Faraones* (Land of the Pharaohs, 1955, Howard Hawks) en la que aparece dibujado el plano entero frontal de la actriz Joan Collins en el centro de la composición y en medio de dos hileras de esclavos que arrastran un enorme sillar en la construcción de una pirámide en el desierto y un lobby card con una fotografía en blanco y negro, enmarcada en el fondo como una pantalla de cinemascope, con la imagen del actor masculino casi de espaldas (Jack Hawkins) con un látigo e inclinándose hacia la figura tumbada y en escorzo de la actriz. Recurso muy habitual en esa época como menciona ESPAÑA (2009: 85), ya que: *Entre 1915 y1925, Hollywood produce algunos films de cierto interés para los estudiosos del Mundo Antiguo, prácticamente todos concebidos como vehículos de lucimiento para actrices de prestigio*.

2) El cartel impreso en los talleres Mateu Cromo de Madrid de la película italiana sobre la temática de los forzudos *El gigante del Valle de los Reyes* (Maciste nella valle dei re, 1960, Carlo Campogalliani), en el que se resalta la musculatura y la fuerza de Maciste (Mark Forest), representado de pie y tirando de una cuerda que derrumba una

edificación de madera, frente a la belleza de la actriz Chelo Alonso retratada como reina malvada en primer término.

3) El cartel épico de la película también italiana *Traidores a su sangre* (Giuseppe venduto dai fratelli, 1962, Irving Rapper) composición de retrato de la pareja alineada en vertical, situándose en el lateral derecho el retrato del joven faraón de cuerpo entero (Geoffrey Horne), de pie señalando al ejército y encima el primer plano también frontal de la reina (Belinda Lee), dejando el resto del mismo para la escena de los jinetes huyendo con sus caballos de la ruptura de la presa del Nilo.

4.3.3.4. El retrato en el cartel de cine de griegos

Los carteles de películas que tratan la antigüedad griega están mediatizados por las temáticas de éste género histórico, dentro de lo que se viene denominando péplum, caracterizados, según su contenido, en mitológicos, acontecimientos y personajes históricos. Pues, como destaca ESPAÑA (2009: 19): *Durante el periodo del péplum (1958-1964), el cine italiano saqueará todo el rico acervo de los mitos griegos con diversa fortuna. Lo que más destaca en estas películas, por encima de sus mayores o menores virtudes estéticas, es el problema que plantea combinar historias absolutamente fantásticas con el naturalismo implícito a la imagen cinematográfica*.

Sin embargo, sin entrar en contradicción con la clasificación cinematográfica y por razones de índole práctica, en nuestro caso los carteles los hemos agrupado según las siguientes temáticas:

1) Grandes batallas.

En este grupo se incluyen los carteles que hacen referencia a batallas o acontecimientos bélicos que, en la mayoría de los casos, pretenden ensalzar o destacar el retrato del personaje o personajes importantes de la película con planos enteros y americanos en actitudes beligerantes.

Entre varios destacan los carteles que realiza Macario para la película italiana *La batalla de Marathon* (La battaglia di Maratona, 1959, Jacques Tourneur y Mario Bava) que contienen la misma composición pero con resoluciones técnicas diferentes. Pues La Batalla de Marathon es un filme bélico que destaca significativamente en ese momento

y que, según ESPAÑA (2009: 207): *Quiere ser un homenaje -modesto sin duda, pero homenaje al fin- a la Atenas inmortal y a su gran momento de gloria, cuando paró los pies a los invencibles ejércitos persas, sacando de la victoria la savia que alimentaría la época más brillante del espíritu europeo*.

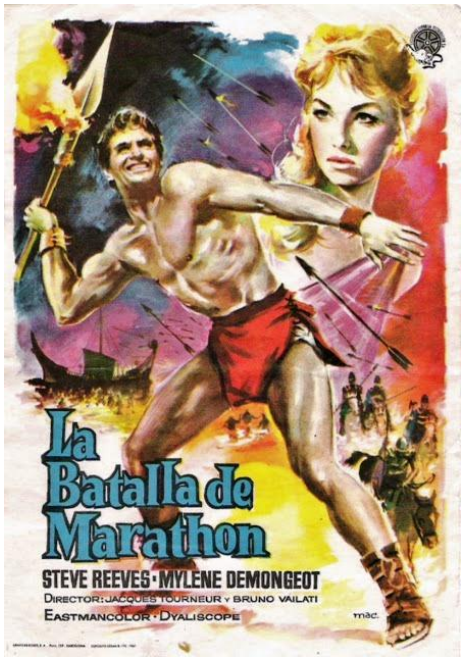


Ilustración 109. La batalla de Marathon, 1959, cartel de Macario (Mac).

En el primero de de los carteles (Ilustración 109), Macario representa al protagonista (Steve Reeves) frontalmente, de pie, ocupando gran parte de la escuadra derecha con el pie izquierdo adelantado y el cuerpo situado en diagonal, con el punto de vista bajo para dotarlo de mayor agresividad. Lo retrata desafiante, echado hacia atrás, haciendo el esfuerzo de arrojar una lanza ardiendo pero con el rostro sonriente. Macario destaca aquí la musculatura y el cuerpo hercúleo del protagonista. En la esquina superior izquierda ubica el rostro serio de la joven (Mylene Demongeot) con un primer plano, dejando los huecos de la parte baja del cartel para la escena del desembarco de los soldados y la cabalgata de jinetes hacia la batalla. La técnica empleada es la realista, característica de Macario en los años sesenta, con predominio de los colores amarillo, violeta, rojo y azul, entre otros, que se reparten por el cielo, la ambientación y los ropajes.

Muy diferente es su segundo diseño de este mismo filme, más tendente al hiperrealismo norteamericano, con el dibujo más definido y los colores más fundidos, buscando el realismo fotográfico, realizado para la carátula de un VHS de la película, posiblemente a principios de los ochenta. En este nuevo diseño, el busto de la joven sonriente ocupa el primer plano con una expresión menos preocupante, más propia de un retrato actual que de la época si no fuera por el vestido. Tras ella coloca al personaje hercúleo con una posición más frontal que el del cartel anterior y un poco más serio. Toda la composición está enmarcada en una franja diagonal que alinea los retratos de ambos personajes ambientados por la escena del desembarco y los jinetes con sus caballos saliendo del

mar. Las escuadras inferior derecha y superior izquierda están totalmente vacías, en blanco, lo que hace que se centre aún más la atención en ambos retratos.

Ilustración 110. La destrucción de Corinto, 1961, cartel de Soligó.

Macario realiza otro gran cartel con esta técnica hiperrealista de tendencia americana para la película también italiana *La Guerra de Troya* (1961), dirigida por Giorgio Ferroni. En este caso ubica las imágenes en la diagonal que va desde el vértice superior derecho al inferior izquierdo y las alinea superponiéndolas en algunos casos. En primer lugar realiza un retrato en plano medio y posición de tres cuartos hacia la derecha de Eneas (Steve Reeves) levantando su espada de forma triunfal más que desafiante. Macario aquí quiere destacar más la fuerza de las armas que la corporal, de ahí que el personaje aparezca vestido con las ropas de comandante de los griegos y no exhibiendo su fuerza bruta. Sobre su pecho incluye la imagen de Aquiles comandando su cuadriga y al otro lado, bajo su brazo derecho, a su bella esposa Creusa, hija de Príamo (Juliette Mayniel). Y, tras ellos y sobre un cielo incandescente, el cuerpo de los ejércitos griegos con el legendario caballo de madera.

Otro cartel español de *La guerra de Troya* pero de autor desconocido sigue una composición más tradicional, presentando los retratos de Eneas y Creusa en la parte superior, ambos con planos medios y puntos de vista bajos. Entre ambos retratos el cartelista incluye una escena de Eneas levantando por alto a un troyano para arrojarlo contra el suelo y debajo de estas tres imágenes, ocupando la mitad inferior del cartel, vuelve a dibujar a Eneas con un carro de combate tirado por cuatro caballos seguido de la caballería griega en ataque. Es una composición más irregular creada a modo de collage de secuencias.

En el cartel de *La destrucción de Corinto* (Il conquistatore di Corinto, 1961, Mario Costa) (Ilustración 110), Soligó recurre a una composición más centrada en la pareja, como la empleada por Macario en *La guerra de Troya*, presentando a los dos personajes de pie, al centurión romano Caius Vinicius (Jacques Sernas) enviado por Roma para

sofocar la rebelión de los griegos y a Hebe (Geneviève Grad), la joven hija de Diaeus (John Drew Barrymore), líder contrario a los romanos, retratado con un primer plano tras la pareja.

A los carteles sobre batallas les siguen los de las conquistas de lugares míticos, como los de la película italiana *La conquista de la Atlántida* (Ercole alla conquista di Atlantide, 1961, Vittorio Cottafavi) que resaltan la musculatura de los personajes y su fuerza hercúlea.

En uno de estos carteles aparece Hércules (Reg Park) de cuerpo entero, en escorzo, tirando de una pesada cadena en una composición en diagonal, con el enorme rostro frontal de la reina Antinea de Atlántida (Fay Spain) a continuación de éste y ocupando el cuadrante superior derecho. En otro, más barroco aún que el anterior y dividido en tres franjas horizontales, el cartelista dibuja a Hércules de espaldas sujetando un carro de combate tirado por cinco caballos y tras él, en la esquina superior izquierda, sitúa los rostros de perfil de la pareja formada por la reina de Atlántida y Androcles (Ettore Manni) mirándose.

A los carteles sobre batallas, destrucciones y conquistas, les siguen los de los hombres increíbles, valientes y forzudos en medio de luchas y liberaciones de pueblos, ya que la industria cinematográfica, según relata España (2009: 186): *Dio vía libre a una larga serie de películas destinadas a mostrar las contracciones musculares de aparatosos culturistas en intrigas que, de alguna manera, se desenvolvían en ambientes "antiguos": los americanos definen estas películas, de forma a la vez certera e irónica, como muscleman epics*.

Entre los carteles que poseen firma están los de las películas *El coloso de Rodas* (Il Colosso di Rodi, 1961, Sergio Leone) y *Los Titanes* (Arrivano i titani, 1962, Duccio Tessari) y un número considerable sin identificación de autor. En todos ellos se resalta la fuerza hercúlea del protagonista masculino, su perfecta anatomía y el uso de armas cortas como la espada.

En el cartel de *El coloso de Rodas*, Jano escoge el retrato frontal desafiante y expositivo del protagonista, el héroe griego Darío (Rory Calhoun), en lugar del beligerante, lo ubica en el primer término, de pie, por encima de las rodillas, mirando al frente con la

espada en la mano derecha y con gesto agresivo, como surgiendo de las aguas. Tras él, el rostro de Diala (Lea Massari), y en el lateral izquierdo, la gran estatua del coloso con las naves al fondo. Un cartel tenebroso con predominio del color verde en el mar y el cielo, calentado un poco por las llamaradas del barco que está ardiendo y la luz de las carnaciones del protagonista situado en el primer término. En el segundo cartel, el de *Los titanes*, Jano escoge una composición aún más barroca, con diagonales cruzadas en aspa, retratando al titán Krios (Giuliano Gemma) en plena lucha, forcejeando con uno de los cretenses, mientras que los otros tres soldados, representados solo por sus cabezas con un punto de vista bajo en la esquina inferior derecha, huyen o se retuercen de dolor. Encima de estos sitúa la imagen sedente de Zeus y más arriba, en la esquina superior derecha, el rostro monocromático de la actriz Antonella Lualdi.

El resto de carteles sin firma repiten los esquemas anteriormente descritos; así, por ejemplo, en *Los siete espartanos* (I sette gladiatori, 1962, Pedro Lazaga) se recurre a la imagen expositiva del personaje musculoso con la espada en la mano en la parte superior y en la inferior a la de los siete jinetes con sus caballos alineados de manera frontal; mientras que en el de *Los invencibles* (Gli invincibili sette, 1964, Alberto de Martino) y, a pesar de la alusión a un colectivo, el cartelista escoge una escena del griego Axel (Massimo Serato), luchando con una espada contra un soldado por la libertad de Grecia que había caído bajo la tiranía de Rabirio, y el rostro de Lydia (Helga Liné) al fondo, realizado con tonos azules sobre el cielo violáceo.

2) Personajes musculosos y forzudos.

Durante la década de los cincuenta y parte de la de los sesenta, se realizan carteles en la misma línea que los de las grandes batallas, con personajes musculosos pero poniendo mayor énfasis en sus hazañas y sobredimensionando sus imágenes. Pues se llegan a presentar los retratos de estos personajes con planos enetros, americanos, medios y mixtos, delante o detrás de las escenas, con la dama y alguna imagen de lucha tras estos o en otras partes del cartel.

Se realizan carteles que presentan al protagonista, un ser mitológico, de pie, en primer término, con las piernas abiertas, mirando hacia delante, ocupando gran parte del espacio y realizando algún esfuerzo titánico. Ejemplos claros de este tipo de carteles son

el retrato del actor Steve Reeves que protagoniza la película italiana *Hércules* (Le fatiche di Ercole, 1958, Pietro Francisci), con los brazos en alto tras romper las cadenas que le ataban las dos manos; y el que Jano realiza para *La venganza de Hércules* (La vendetta di Ercole, 1960, Vittorio Cottafavi), con la imagen de este forzudo desafiante portando en cada mano las cadenas rotas que lo privaban de libertad.

3) Personajes históricos, legendarios y míticos.

Entre los carteles de esta temática del péplum destacan en primer lugar los de la película *Ulises* (Ulisse, 1954, Mario Camerini y Mario Bava) (Ilustración 111). En el cartel que realiza Esc aparece Ulises atado al mástil del barco dentro de una alineación en diagonal que va desde el centro del lado superior al vértice inferior derecho, con la imagen en plano americano de éste seguida del rostro de su esposa Penélope (Silvana Mangano) situado en primer término, con uno de sus hombres amarrándolo al palo y tras ambos, el resto de la tripulación de su embarcación que intenta salvarse de los zarandeos de la tempestad.

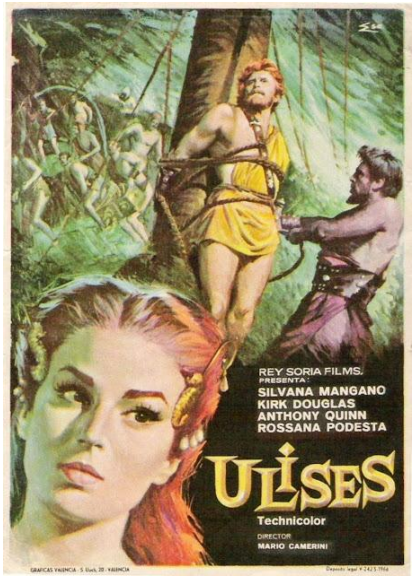


Ilustración 111. Ulises, 1954, cartel de Esc.

Sin embargo, Ramón escoge dos momentos cruciales para los carteles que diseña de esta misma película, resolviéndolos con una técnica más descriptiva y episódica que expositiva. Pues, en el primero de los dos carteles, retrata con un plano enetro al musculoso y gigantesco Cíclope Polifemo en situación de arrojar una gran roca contra la embarcación griega de Ulises y en el segundo, con una técnica muy parecida pero con un punto de vista alto, en picado, representa al protagonista (Kirk Douglas) con un tamaño reducido, disparando flechas con su arco desde el patio de la planta baja a los pretendientes de Penélope que se habían acoplado en su casa. En este caso, estos personajes que se encuentran situados en los rebordes del cuadrante lateral izquierdo del cartel son de un tamaño mayor que el de la imagen del protagonista.

Un cartel sobre otro de los grandes personajes griegos es el que realiza la Mcp para la película *Alejandro el Mag*no (Alexander the Great, 1956, Robert Rossen), en el que

presenta al protagonista (Richard Burton) de pie durante una batalla, con la estrella femenina Claire Bloom tumbada en escorzo junto a su pierna derecha. Sin embargo, la técnica empleada en este cartel es más propia de la década de los cuarenta que del cartelismo neorrealista del momento.

Otro cartel épico que reúne todas las características del realismo de los sesenta es el que Jano diseña para la película *La leyenda de Eneas* (La Leggenda di Enea, 1962, Giorgio Venturini). En él dibuja el plano medio del protagonista (Steve Reeves) con su indumentaria de jefe de los griegos, desenvainando su espada y ocupando la mitad superior del cartel y, tras él, la imagen de la actriz Carla Marlier montada a caballo blandiendo una espada con su mano derecha. En la parte inferior coloca los tópicos como la caballería detrás de un carro de combate tirado por cuatro caballos y delante la figura de otro personaje que se dispone a arrojar una lanza.

Por último, y dentro de esta temática de los personajes legendarios, cabe resaltar el cartel que Jano realiza para la película *Edipo, el hijo de la fortuna* (Edipo re, 1967, Pier Paolo Pasolini), con un retrato masculino de rostro oculto o ausente, basado en un fotograma en el que Edipo (Franco Citti) está de espaldas abrazando a Yocasta (Silvana Mangano), su madre y esposa de Layo, rey de Tebas.

4.3.3.5. El retrato en el cartel de cine de romanos

El cine lleva a sus pantallas las temáticas de la antigua Roma con la idea de mostrar a todo color la grandeza de su civilización. De ahí que, entre las décadas de los cincuenta y sesenta, los carteles del denominado cine de romanos compitan en importancia con los del wéstern, la comedia y el cine negro americano. Muchas de estas películas, como en el caso de la antigüedad griega, son de factura italiana, aunque Hollywood acapara como siempre su primacía en los decorados, las ambientaciones, el elenco de actores y la calidad de las imágenes y el sonido.

Entre las películas del péplum italiano se encuentran las que tratan temas como la mitología romana, las deudas, los personajes sin patria, la destrucción de ciudades, las conquistas de territorios, los gladiadores, la rebelión de los esclavos, el complot y la traición contra el emperador, la apología del cristianismo, los personajes históricos, etcétera.

Sin embargo, atendiendo a las fuentes encontradas, los carteles de las películas sobre el péplum de la antigua Roma los he clasificado en:

1) Retratos masculinos en carteles de batallas y otros acontecimientos.

El retrato más abundante es el del protagonista de pie, representado con planos entero, americano o medio, desafiante, con gran carga de agresividad y portando armas de guerra. Ejemplos de ello se encuentran en carteles y prospectos como el programa de mano de la película *Bajo el signo de Roma* (Nel segno di Roma, 1959, Guido Brignone) (Ilustración 112), en el que la Mcp realiza el retrato del cónsul Marco Valerio (George Marshall) luchando con una espada; también en uno de los dos carteles que Jano realiza para *Cartago en llamas* (Cartagine in fiamme, 1960, Carmine Gallone), en el que recurre a este modelo desafiante con el personaje haciendo esfuerzos de lucha empuñando una barra en la parte inferior y el rostro de la dama (Anne Heywood) en la parte superior; mientras que en el segundo aparece el cuerpo yacente del guerrero y la dama colocando su brazo como reposacabezas de éste. Ambos carteles están resueltos con la técnica de la pincelada suelta y colorista muy usada por Jano en los sesenta.

Ilustración 112. Bajo el signo de Roma, 1959, programa de mano de la Mcp.

En esta misma línea representativa, Soligó retrata al musculoso actor Brad Harris abriéndose camino con su espada entre los enemigos, mientras que es observado por los rostros aterrados de las dos damas que lo acompañan en el cartel que realiza para la película *Año 79: la destrucción de Herculano* (Anno 79: La distruzione di Ercolano, 1962, Gianfranco Parolini), un afiche de su última etapa como cartelista, con el personaje dibujado en plano medio con perfecto realismo.

Con la misma fórmula de personaje desafiante, retratado con plano medio largo para mostrar la funda de la espada, está el cartel que Macario realiza para *Roma contra Roma*

(Roma contro Roma, 1964, Giuseppe Vari) con el actor John Drew Barrymore en el centro de una composición en diagonal, flanqueado en la parte superior por el retrato de las actriz Ida Galli y en la inferior por el de Susy Andersen. Igualmente, al haber más de dos personas dibujadas, se pueden considerar como retrato colectivo los primeros planos que realiza Jano en el cartel de *La caída del imperio romano* (The fall of the Roman Empire, 1964, Anthony Mann), con la actriz Sofía Loren de frente en el centro del grupo, el de los actores Stephen Boyd y Christopher Plummer a su derecha y los de Alec Guinness y James Mason a su izquierda, situados en el cuadrante superior, además de los rostros dibujados de cuatro personajes en el inferior, dejando el centro para una escena con gente en el foro romano.

2) Personajes romanos y legendarios.

Los retratos en los carteles de los grandes personajes romanos que se llevan al cine están mediatizados por las interpretaciones que se hacen de sus hazañas, llegándoseles a representar en la mayoría de los casos en actitudes desafiantes, portando un arma que generalmente es una espada corta de doble filo. En este grupo de retratos se incluyen los que realizan nuestros cartelistas de algunos emperadores romanos.

También suele ser habitual la muestra de personajes históricos que destacan por aspectos concernientes a su vida íntima. Pues, como apunta ESPAÑA (2009: 34), en la realización de estas películas: *También se suele recurrir a personajes secundarios cuya relativa importancia en la Historia queda dramáticamente hipertrofiada por los aspectos sensacionalistas de su vida privada, un poco a la manera de muchos famosos*.

En el cartel que la Mcp realiza para la película *Julio César* (Julius Caesar, 1953, Joseph L. Mankiewicz) se presenta al protagonista con un lano medio, en solitario, levantando su espada en señal de triunfo sobre un fondo azul parecido al cielo. La Mcp recurre aquí a un retrato de mayor fuerza expresiva. Y para ello escoge un punto de vista bajo, reduce la composición a una diagonal en la que se representa al personaje de cintura para arriba, coloca el busto y la cabeza siguiendo el vértice inferior izquierdo y la punta de la espada en el superior derecho y hace desaparecer cualquier elemento descriptivo o ambiental que pudiese distraer la atención de la impactante figura del protagonista (Marlon Brando).

En los carteles anónimos de *La espada del vencedor* (Orazi e Curiazi, 1961, Ferdinando Baldi), aparece Horacio en el primero con actitud desafiante y empuñando una espada, acompañado de una dama que se apoya en su pecho. En el segundo, con plano americano, el cartelista dibuja al personaje caminando sobre un campo de batalla repleto de cadáveres y, ante éste, una mano con una espada junto al filo inferior del cartel.

De la temática mitológica, hay también carteles de películas sobre los fundadores de Roma y los episodios de algunas divinidades.

Entre los primeros están los carteles de *Rómulo y Remo* (Romolo e Remo, 1961, Sergio Corbucci). En el primero de ellos, de 1963, Hermida dibuja, con un estilo colorista y de pincelada ajustada al dibujo, al personaje mediante un plano entero en situación de arrojar una lanza, situándolo en el lateral derecho y continuando la composición triangular con una escena de lucha. Estos recursos compositivos nos recuerdan en gran medida a los empleados en los afiches correspondientes al género del wéstern, lo cual resulta comprensible si tenemos en cuenta su influencia, ya que como pone de manifiesto ESPAÑA (2009: 220): *Rómulo y Remo intenta acercarse a los mitos desde una perspectiva de film de aventuras que a veces incluye referencias directas al western: la batalla final, con los hombres de Rómulo en círculo resistiendo desesperadamente, recuerda a Custer en Little Big Horn*.

En el segundo, diseñado por Macario con una técnica más hiperrealista y una composición más barroca, sitúa el rostro de Steve Reeves en el centro del lateral izquierdo, acompañado del busto de la actriz Virna Lisi y bajo ambos dibuja dos escenas de lucha, una de cada uno de los dos protagonistas masculinos contra sus enemigos.

Un tipo de composición menos clásica y más episódica se recoge en el retrato que Mataix realiza de la pareja de actores Rod Flash y Bella Cortez conduciendo un carro de combate tirado por tres caballos en el cartel de *Titán contra Vulcano* (Vulcano, figlio di Giove, 1962, Emimmo Salvi), dibujado frontalmente saliéndose del marco cuadrangular en el que se encuentra inserto a modo de pantalla, otorgándole un mayor dramatismo a la escena. Hermida recurre aquí a una técnica plástica que está más cerca de la pintura de caballete que de la tradición publicitaria del cartel de cine.

A partir de los setenta se da una gran mezcla de composiciones, pues se representa al personaje desafiante con su espada y subido a caballo manteniendo la alineación en diagonal, como en el retrato que realiza Jano de Charlton Heston para *El asesinato de Julio César* (Julius Cesar, 1970, Stuart Burge), colocando la masa de color como algunos pequeños detalles sobre el fondo blanco característico de los carteles de esta década. También se retrata al protagonista de pie junto a su dama, ocupando el centro, como en el retrato de la pareja formada por Marco Antonio (Charlton Heston) y Cleopatra (Hildegarde Neil) que realiza Jano para el cartel de la película británica *Marco Antonio y Cleopatra* (Anthony and Cleopatra, 1972, Charlton Heston) (Ilustración 113), con la actriz tocándole el pecho, sobre un fondo blanco ambientado con dos escenas extraídas de fotogramas de la película y dispuestas en franjas paralelas, una encima de la otra.

Ilustración 113. Marco Antonio y Cleopatra, 1972, cartel de Jano.

Sin embargo, el diseño más común va a ser el del agrupamiento de figuras captadas con planos medios y primeros planos ocupando gran parte del cartel, haciéndolas acompañar de otras, dibujadas con planos enteros de tamaño más reducido y ubicadas en alguno de lo cuadrantes inferiores del mismo. Un ejemplo de ello se aprecia en el cartel que Macario diseña para *Escipión el Africano* (Scipione, detto anche l'africano, 1971, Luigi Magni), en el que incluye un bello busto de la actriz Silvana Mangano ocupando el centro de una alineación en diagonal junto a los retratos adosados en su parte izquierda de los actores Marcello Mastroianni debajo y Vittorio Gassman encima. Además incluye, en la parte derecha, dos dibujos del personaje vestido de general romano, uno debajo del otro, y toda la composición sobre el fondo blanco del cartel, realizada con una técnica muy hiperrealista.

3) Luchas entre gladiadores y forzudos.

Los carteles que se realizan para las películas de esta temática no se alejan mucho de los que se hacen para las que tratan sobre los hombres hercúleos de la mitología griega. Pues se pone más interés en resaltar la anatomía masculina que en reflejar los

argumentos de las historias que se narran. Sólo que a estos carteles de películas de gladiadores se les añade también la exageración y el dramatismo de las escenas de lucha entre ellos, dibujando, tanto al protagonista como al contrincante, con cuerpos muy parecidos en cuanto a fuerza y musculatura.

Ilustración 114, El hijo de Espartaco, 1963, cartel de Jano.

De la película norteamericana *Espartaco* (Spartacus, 1960, Stanley Kubrick) está la carátula de vídeo basada en el cartel de Montalbán, con el busto del actor Kirk Douglas sobresaliendo del circo romano con el brazo derecho levantado y la mano abierta, con las cadenas rotas y el gesto captado con rabia y felicidad al mismo tiempo. Es más simple que el resto de los carteles extranjeros, ya que se ciñe a estas dos imágenes contrapuestas y simbólicas de la opresión y la libertad. Hay un cartel de Jano sobre la película *El hijo de Espartaco* (Il Figlio di Spartacus, 1963, Sergio Corbucci) (Ilustración 114) que presenta al actor Steve Reeves de pie con los brazos amarrados a un palo que lleva sobre los hombros y a dos guerreros africanos que van tras él. Un cartel con un retrato de carácter expositivo, cuya intencionalidad es un pretexto más para mostrar la anatomía del musculoso actor.

En esta misma línea expositiva está el cartel con el personaje desafiante diseñado por Albericio para el cartel de *Espartaco y los diez gladiadores* (Spartacus e gli invincibili 10 gladiatori, 1964, Nick Nostro), en el que, recurriendo a la composición triangular, sitúa a Espartaco en el centro, dibujado con un punto de vista bajo y mediante un plano americano corto, en plena lucha con una espada contra dos gladiadores que se encuentran situados en ambos cuadrantes inferiores. Tras él, en la parte derecha, incluye una cortina de fuego y en el cuadrante superior izquierdo, el rostro de la actriz Úrsula Davis. Sin embargo, la Mcp para esta misma película escoge una escena de lucha con espadas, con Espartaco y el resto de los gladiadores contra unos enemigos y para *El*

triunfo de los diez gladiadores (Il trionfo dei dieci gladiatori, 1964, Nick Nostro, Sergio Sollima), sitúa dos escenas de lucha dentro de dos manchas de color, una rosa en la parte superior y otra azul en la inferior, separadas por el dibujo a modo de contorno negro con interior blanco de una mano empuñando una espada que marca la diagonal que separa ambas imágenes.

En el cartel de estreno en España (1970) de la película *La venganza de Espartaco* (La vendetta di Spartacus, 1964, Michele Lupo), Álvaro escoge también el modelo que presenta al protagonista (Roger Browne) de frente y a su oponente de espaldas, acompañado por dos episodios de su vida, uno en el cuadrante inferior derecho con la crucifixión como fondo de una escena de éste luchando como gladiador y el otro en el superior izquierdo con una escena como hombre musculoso que levanta a otro para arrojarlo; mientras que en el cuadrante superior derecho dibuja el rostro frontal de la actriz Scilla Gabel con el mismo color amarillento que ha aplicado a las escenas de lucha, a modo de color falso.

Otra forma de presentar la temática es la de colocar al gladiador solo en el centro del cartel mostrando su fuerza y con el resto de los personajes detrás como en el retrato que Jano hace del actor Brad Harris en *El retorno del gladiador invencible* (Il ritorno del gladiatore più forte del mondo, 1971, Bitto Albertini), luchando en la arena contra otros gladiadores; o como el del actor Ettore Manni de pie, con una espada derribando a un jinete oponente y el rostro de la actriz Gianna Maria Canale como fondo en la parte superior, en el cartel que Esc diseña para la película *La rebelión de los gladiadores* (La rivolta dei gladiatori, 1958, Vittorio Cottafavi); o asesinando a sus contrincantes, como el retrato que realiza Macario del actor Ettore Manni clavándole la espada en el pecho a un oponente en el cartel de *La rebelión de los esclavos* (La rivolta degli schiavi, 1960, Nunzio Malasomma).

En la temática de los forzudos cabe destacar el retrato frontal que Jano realiza de Claudio Marcelo (Richard Harrison) junto a otros legionarios romanos encargados de cumplir la orden de Julio César de destrozar una catapulta de los galos en el cartel de *Los gigantes de Roma* (I giganti di Roma, 1964, Antonio Margheriti). Jano lo dibuja de pie con la espada en el centro del cartel y tras él, de menor tamaño, incluye al resto de sus compañeros en plena lucha.

4) Otros pueblos y personajes contra Roma.

En dos de los carteles de la película *Atila: hombre o demonio* (Attila, 1954, Pietro Francisci) los cartelistas retratan al personaje subido a caballo sin que apenas se le distinga el rostro. Sin embargo, en un tercer cartel también anónimo, ya se puede apreciar el enorme rostro de Atila (Anthony Quinn) ocupando la mitad superior derecha, cubierto con el falso color rojo del fondo y acompañado del primer plano de la actriz Sofía Loren que se encuentra en el cuadrante inferior izquierdo.

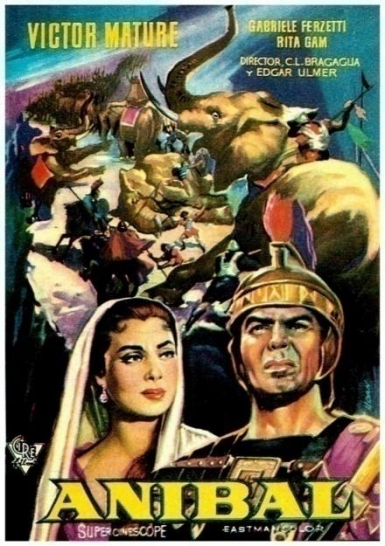


Ilustración 115. Aníbal, 1959, cartel de los estudios Llo-An.

En el cartel de *Atila, rey de los hunos* (Sign of the Pagan, 1954, Douglas Sirk), la Mcp recurre al diseño que presenta al personaje de Atila (Jack Palance) de pie ocupando gran parte del cartel, y en este caso, con la espada en la mano derecha y un estandarte en la otra, andando por encima de su ejército.

Para el cartel de la película *El terror de los bárbaros* (Il terrore dei barbari, 1959, Douglas Sirk), tanto Jano como Macario escogen el tópico de la pareja de actores. Jano, en su cartel, retrata a Emiliano (Steve Reeves), un vengador veronés que se enfrenta a los bárbaros que han invadido su tierra, con el cuerpo de la actriz Chelo Alonso en brazos, recurriendo, en este caso, a planos americanos cortos, situados sobre el fondo blanco que contiene, tras ellos, una masa de soldados y jinetes cubiertos de color sanguina; mientras que Macario, en el suyo, dibuja el busto de la dama frontalmente en la esquina inferior izquierda y, tras ella, el plano medio del protagonista con el brazo levantado empuñando una espada.

Este recuso de incluir el retrato de la dama junto a la imagen del protagonista es muy común en los carteles de esta temática. Así, por ejemplo, los estudios Llo-An dibujan el busto de la actriz Rita Gam junto al de Victor Mature en el cartel de *Aníbal* (Annibale, 1959, Carlo Ludovico Bragaglia, Edgar G. Ulmer) (Ilustración 115); y Macario incluye también, en el primer término de la composición, el busto de Rossana Podestà en su cartel de *La furia de los bárbaros* (La furia dei barbari, 1960, Guido Malatesta);

mientras que, en el cartel de *Solo contra Roma* (Solo contro Roma, 1962, Luciano Ricci), Jano vuelve a recurrir al retrato de primer plano de la dama (Rossana Podestà), situándolo en la parte superior tras la escena de los gladiadores y al de plano medio largo de la actriz Scilla Gabel en la esquina inferior derecha, delante de la imagen del jinete beduino (Mark Damon), en el cartel de *La batalla de Roma* (Il figlio di Cleopatra, 1964, Ferdinando Baldi).

No obstante, en el cartel de *La invasión de los bárbaros* (Kampf um Rom I, 1968, Robert Siodmak), Jano recurre al retrato grupal con primeros planos, colocando tanto a los personajes masculinos como femeninos en la parte superior del mismo. En la franja inferior incluye una escena de jinetes galopando por una gran llanura, en la intermedia presenta el título de la película y en la superior dibuja los rostros de los actores principales: el de *la actriz* Harriet Andersson en el centro, seguido de los del Emperador Justiniano (Orson Welles) y Cethegus (Laurence Harvey) a su derecha y los de los actores Robert Hoffman y Sylva koscina a su izquierda.

4.3.3.6. Otros personajes forzudos en contextos diferentes

La temática de los hombres forzudos en películas sobre la antigua Grecia llega a influir de manera decisiva en los guiones cinematográficos, extendiéndose a otros personajes musculosos que actúan en contextos diferentes al griego como el romano o en lugares fantásticos. De ahí que se diseñen carteles muy parecidos a los anteriores, en los que también se representan a los personajes con planos enteros, americanos, medios y, en ocasiones, mixtos.

Del personaje representado con un plano entero destacan carteles como el que diseña Esc para *El retorno de Maciste* (Il gladiatore di Roma, 1960, Vittorio Cottafavi), en el que dibuja a Maciste (Gordon Scott) con una espada y un escudo; lo mismo sucede en el cartel de *Goliat contra los Gigantes* (Goliath contro i giganti, 1962, Guido Malatesta), en el que el cartelista dibuja al personaje cogiendo la espada con las dos manos; mientras que, en el cartel de la película *Ursus en la tierra de fuego* (Ursus nella terra di fuoco, 1963, Giorgio Simonelli), la Mcp dibuja al forzudo Ursus (Ed Fury) levantando una gran roca por encima de su cabeza y a la dama tras él observándolo.

De los carteles con retratos en plano americano destacan dos de la película *Hércules y la reina de Lidia* (Ercole e la regina di Lidia, 1959, Pietro Francisci). En el primero, Jano dibuja a Hércules con una espada y a la joven tumbada en el suelo y en el segundo, el cartelista la sitúa de pie, mientras que al protagonista lo representa cogiendo con ambas manos las bridas del carro que conduce.

Igualmente, en el cartel de *Hércules contra los hijos del sol* (Ercole contro i figli del sole, 1964, Osvaldo Civirani), Jano dibuja al forzudo con un plano americano y el punto de vista bajo, casi de frente, forcejeando con un enemigo que está de espaldas en primer término y representado desde la cintura.

De los retratos de plano medio se incluye el cartel que ALC realiza para la película *Maciste, el coloso* (Maciste nella terra dei ciclopi, 1961, Antonio Leonviola), en el que dibuja al protagonista (Mitchell Gordon) con un punto de vista bajo levantando un bloque de sillares y a la dama detrás bajando unas escaleras

En el grupo de carteles que presentan el retrato masculino con otros planos de carácter mixto destacan el retrato ecuestre que Jano realiza de Maciste para el cartel de la película franco-italiana *En la corte del Gran Khan* (1963, Riccardo Freda) y el que también diseña para *El valle de los hombres de piedra* (Perseo l'invincibile, 1963, Alberto de Martino), con Perseo (Richard Harrison) de rodillas en el suelo y captado a través de unas piernas[15]. También se encuentra esta mezcla de planos en el cartel anónimo de *El desafío de los gigantes* (La sfida dei giganti, 1965, Maurizio Lucidi), compuesto por tres franjas, en el que el cartelista dibuja en la franja superior los primeros planos de la pareja mirándose de perfil (Reg Park y Gia Sandri); en la del centro, en una alineación en forma de curva que va desde el vértice inferior izquierdo al punto medio del filo derecho del cartel, las imágenes de un hombre al que le clavan una lanza, una pelea entre dos forzudos y un militar conduciendo un carro de combate tirado por dos caballos y, en la inferior, al protagonista acompañado de otro militar que le clava una lanza a un anciano.

[15] Composición que se repetirá mucho en décadas posteriores, en carteles de películas con cierto matiz erótico y en algunos wésterns, convirtiéndose en la actualidad, en uno de los tópicos más usados por los cartelistas digitales.

4.4. El retrato femenino en el cartel de cine

4.4.1. Recreación plástica del cartel de Cleopatra

La imagen femenina, recogida en los carteles de cine extranjero y dibujada por nuestros cartelistas de los años cuarenta a los ochenta, era muy variada y obedecía a tres condicionantes: a las exigencias de las industrias cinematográficas y los estudios de publicidad, a la censura americana o española y a la propia personalidad del cartelista. Así podemos encontrar en esos carteles imágenes que presentan a la mujer como un ser frívolo, inofensivo, estigmatizado, activo o seductor pero destacando siempre su belleza femenina como denominador común. Por lo que, en base a esta imagen de los roles femeninos, sobre todo en el péplum, obtendríamos dos visiones complementarias, pues como argumenta ANTELA (2013: 205): *Por lo que respecta al género cinematográfico del péplum, podemos observar cómo los personajes femeninos son tratados con la misma generalidad y abstracción. Existen dos tipos de mujeres: la donna angelicatta y la femme fatale, y fuera de esto no hay ninguna otra posibilidad*.

Todos los géneros han recurrido al retrato femenino en la gran mayoría de sus temáticas durante este largo periodo de la historia cinematográfica, especialmente con el surgimiento y apogeo del denominado *star-system*, aunque su papel en el filme no fuese relevante ni su permanencia en la pantalla muy constante. Estaba bien visto que en el cartel apareciese un rostro femenino -en muchos de estos casos el busto o el primer plano- en un lugar preeminente, secundario o en una esquina, pero su presencia se percibía como indispensable. Era el reclamo más valioso y por tanto el que mejor se prestaba a la estética publicitaria del cartel.

En nuestro caso, a la hora de experimentar con la creación del retrato femenino en el cartel de una película (Ilustración 116), hemos escogido la imagen de Cleopatra y sobre todo la que dibujó Macario (Ilustración 117) por varios motivos: el primero porque es una imagen de poder excelentemente tratada por él, ya que a la mujer en la mayoría de los casos se la representaba como a un ser indefenso, casi siempre supeditada a la imagen de poder masculino; el segundo porque es de una gran belleza plástica y tiene una buena resolución técnica y en tercer lugar porque supone un cambio de tendencia en el retrato femenino, ya que pasa de complementar los temas masculinos a ser el centro

de los mismos, supeditando los retratos de los otros dos personajes al femenino y no al revés.

Esta ausencia de la figura femenina en los temas bélicos -de índole masculina- estaría condicionada, según ANTELA, por dos razones: una, porque nunca formaron parte de los ejércitos, no hicieron formalmente la guerra, ni tomaron decisiones sobre ella y la otra, porque: las mujeres siempre estuvieron en la paz, ya que fueron artífices pasivas o activas de la misma (2013: 186).

Ilustración 116. Cleopatra, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales.

El hecho de que la película escogida perteneciese al denominado péplum dentro del género épico e histórico le aportaba aún más interés, ya que, en los carteles de la misma hasta el momento, se la había representado como complemento en compañía de un actor al que se le daba mayor énfasis o en solitario, sin que con ello hubiese supuesto un cambio en la tendencia del retrato.

Por tanto, y en relación a nuestra práctica, hemos de dejar constancia de que hemos partido de dos premisas: la primera consistía en lograr que el cartel reflejase ese cambio de tendencia en la representación de la imagen femenina, sin que con ello se perdiesen los rasgos de identificación del género cinematográfico y la segunda que, aunque se ciñese al modelo escogido, pudiese introducir algunos rasgos de nuestro estilo personal evitando con ello que ésta se convirtiera en una copia vulgar del mismo. También hemos procurado que, en su conjunto, nuestra recreación reuniese todas las características y elementos propios del cartel barroco, por ser el modelo más usado por nuestros cartelistas salvo casos excepcionales.

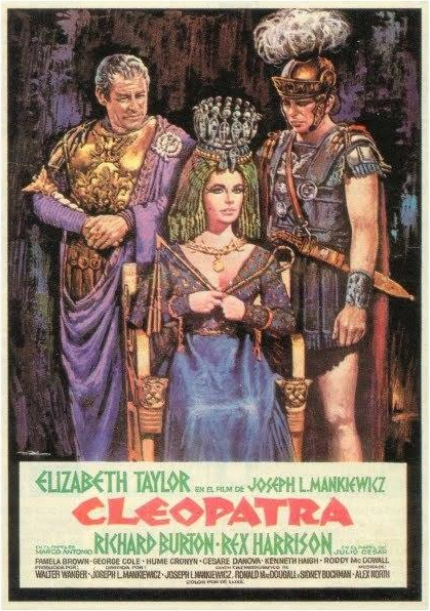


Ilustración 117. Cleopatra, 1963, cartel de Macario (Mac).

A la hora de entrar de lleno en la confección de la recreación de este cartel de la película *Cleopatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz, hemos considerado las siguientes etapas o momentos:

1) Conformación de fondos documentales.

El primer paso que hemos dado para la realización de esta nueva recreación ha sido el de recopilar todos aquellos fondos escritos y visuales que estaban relacionados con la película, como críticas y valoraciones, fotogramas, carteles, programas de mano, reparto de actores, personajes y el filme para poder visionarlo, con objeto de tener una idea más amplia y acertada del contenido que debía albergar nuestro cartel, sin perder de vista el modelo a seguir: el cartel diseñado por Macario.

Una vez recopilada y conformada la documentación sobre esta temática, hemos pasado al visionado de la película en varias ocasiones, con objeto de seleccionar las mejores

tomas, tanto del rostro y cuerpo de Cleopatra (Elizabeth Taylor) como de Marco Antonio (Richard Burton) y Julio César (Rex Harrison), buscando imágenes que no se alejaran mucho de las del modelo pero que tuvieran alguna variación en los puntos de vista o un leve giro en sus cabezas o torsos[16].

2) Ejecución del diseño.

La recreación del retrato de Cleopatra se enmarca dentro de un triple retrato en el que la clásica composición en triángulo con los personajes dispuestos de tal forma que la cabeza del más relevante coincidiese con el vértice central apuntando hacia arriba, aquí se invierte, debido a la posición sedente de la protagonista, quedando las cabezas de los otros dos personajes marcando los vértices de la base de la misma.

Sin embargo, a diferencia del modelo seguido por Macario, en nuestra recreación ese triángulo imaginario, que en los dos casos anteriores, el de Macario y el americano, es equilátero, posiblemente para indicar la equivalencia del poder de los tres personajes, aquí es isósceles. Pues se inclina más hacia el poder de Cleopatra, obligando a que los dos personajes estén más cerca, contribuyendo con ello a resaltar aún más el poder de la figura de la reina que al estar sentada pierde mayor dimensión corporal, aunque gana en significado e importancia simbólica.

Este recurso simbólico cobra mayor valor en la figura de la protagonista, si tenemos en cuenta que, según ANTELA (2013: 201): *La historiografía occidental está impregnada desde sus inicios de dialécticas como guerra y paz, y de asociaciones como guerra-hombre y paz-mujer. Mientras la guerra estuvo siempre asociada a la actividad, a lo concreto y a lo masculino; la paz se relacionó con la pasividad, lo abstracto y lo femenino*.

Unida a la estrategia compositiva anterior se encuentra el juego comunicativo entre los personajes. Pues, en el de Macario, tanto Marco Antonio como Julio César parecen estar añadidos, sobre todo el primero, ya que ambos mantienen sus miradas hacia la protagonista: Julio César a la corona y Marco Antonio al rostro de ésta. En ninguno de los dos personajes se ha dibujado una mirada de deseo o admiración. El gesto de Julio

[16] En nuestro caso, las variaciones con respecto al modelo son más notorias que las que realiza Macario del americano, ya que él mantiene las posiciones de los tres personajes como las de éste.

César es de expectación y soberbia y el de Marco Antonio de sumisión total. En la recreación hemos intentado hacerlos cómplices mirándose entre ellos al mismo tiempo que Cleopatra mira hacia arriba con una doble intención: la de elevar su mirada hacia los dioses de Egipto y la de controlar a ambos personajes masculinos como sucedió según se muestra en la película. Hemos pretendido con ello crear un juego dinámico en una imagen estática, provocado por los giros de sus cabezas y las direcciones de sus miradas, y transmitir la carga psicológica que reflejan las intenciones de los tres personajes históricos.

Otra variación que hemos realizado en los retratos de los tres personajes es la que hace referencia a las vestimentas, tocados y símbolos de poder de cada uno. Así, y comenzando por el retrato de Julio César, que se encuentra de pie y a la derecha del grupo, le hemos sustituido el báculo de heraldo, perteneciente al dios Mercurio[17] que portaba en su brazo derecho, por la corona de laurel labrada en oro que porta en su cabeza el personaje de la recreación[18].

Al segundo personaje masculino le hemos suprimido el casco de general romano para transmitir una imagen más natural del mismo. Pues, de los dos personajes de la película, es el que más se desprende del poder militar para hacerse civil. Sin embargo, en lugar de retaratarlo con el traje de campaña bélica lo hemos hecho con el de gala triunfal, con el bajo relieve del águila imperial en el peto y, en lugar de los correajes de cuero que le entrecruzan el torso, le hemos pintado las cintas triunfales con las ramas de laurel acabadas en flor y las monedas que simbolizaban las conquistas territoriales que había logrado como general del ejército romano.

También a ambos personajes les hemos pintado las túnicas o mantos de color rojo escarlata como realmente se exhiben en la película y menos violáceos que en el caso del cartel de Macario, con objeto de darle mayor calidez a la escena.

---

[17] Se trata de un báculo que, según la mitología griega y romana, era del dios Mercurio (Hermes), mensajero de los dioses. Acaba en unas alas que simbolizan la rapidez del dios y un brazo formado por las serpientes entrelazadas que se asociaban con la salud y la regeneración.

[18] Según la tradición grecorromana, la corona de laurel se le colocaba en la cabeza a los vencedores, e históricamente había formado parte del tocado de los antiguos reyes de Roma. En el cartel simboliza el poder dinástico frente al civil que representa Marco Antonio.

En el caso de Cleopatra, el personaje más importante del filme, las variaciones son generalizadas. Respecto al rostro, cabe resaltar que lo hemos captado desde un punto de vista levemente bajo en lugar de frontal como en el de Macario. La posición, tanto del cuerpo de Cleopatra como del trono, es de tres cuartos hacia la izquierda, mientras que en el modelo de Macario es de una frontalidad total. Esta ubicación en diagonal produce una separación evidente entre el retrato de Cleopatra y el de los otros dos personajes masculinos, ya que la coloca en un lugar preeminente de la escena sin perder la unidad compositiva. Pues muestra con más claridad la integración de los tres personajes en un retrato de familia que como una suma de retratos sin conexión.

Comenzando por el tocado, el modio de color púrpura con una cobra dorada en el centro que hemos pintado en la recreación es menos ostentoso que la corona de oro dibujada por Macario en el suyo con ocho serpientes cobra como picos y dos en la frente, acompañada de la melena de plumas de halcón. No hemos incluido el medallón en su cuello pero sí la hemos representado con los brazos cruzados portando el flagelo y el cayado en cada una de sus manos como en el modelo.

El vestido es muy diferente, en el cartel de Macario es más serio y está compuesto por dos piezas, una blusa escotada de mangas, con dibujos estampados de amarillo sobre tela de color violeta y cobalto a juego con la segunda prenda, una falda larga del mismo color que la blusa pero lisa y sin dibujos. Sólo el escote abierto haciendo juego con los bastones son los recursos sensuales y persuasivos que el cartelista ha considerado como símbolos del poder sensual del personaje femenino retratado. Sin embargo, para la recreación hemos escogido un fotograma de la película en el que la actriz porta un vestido de una sola pieza de color oro, sujeto al hombro izquierdo por una sola tiranta, más sensual que el del modelo, ya que no sólo deja al descubierto parte de los pechos sino también los hombros y la espalda. Vestimenta que combina también con el trono macizo y dorado sobre el que se encuentra sentada la protagonista, muy diferente al del cartel de Macario que es más ligero y está labrado con relieves.

El fondo lo hemos resuelto con pinceladas largas y sueltas de varios colores sobre negro, muy parecido al modelo escogido, otorgándole en este caso como en el de Macario toda la intencionalidad plástica y estética del cartel de esta película, uno de los que más se acercan a la obra pictórica de caballete que a la de la publicidad

cinematográfica por el colorido, la forma de resolver la composición y el tipo de retrato escogido. Ha sido todo un placer estudiar la composición del mismo y llevar a cabo el proceso creativo experimentando con los colores, las carnaciones, los ropajes y en general con toda la temática, llegando a la conclusión de que la confección plástica de un cartel de este tipo supone un esfuerzo y una dedicación enorme, nada despreciable que hoy día, por la generalización y el uso de tratamientos digitales, muchos cartelistas no pueden llegar a experimentar.

4.4.2. Singularidad e importancia del modelo

De esta película se han encontrado tres carteles americanos, uno de ellos es el que escogería Macario para realizar su cartel. Muy parecido, con los personajes retratados de frente, los ropajes y símbolos de poder de cada uno idénticos. Es muy probable que Macario quedase asombrado al contemplar este cartel decidiendo respetar al máximo su composición, aplicando leves variaciones, como el color violáceo de las túnicas, la reducción del tamaño de los estampados de la blusa de Cleopatra, etc. El parecido del personaje femenino con la actriz Elizabeth Taylor es mayor que en el americano, siendo muy idéntico en los otros dos personajes. Aún así el cartel de Macario tiene más fuerza que el americano debido al tratamiento del color.

Otro de los carteles es el que presenta a Cleopatra medio recostada sobre una litera en su alcoba, de formato horizontal, que permite contemplar todo su cuerpo que se encuentra vestido desde los pies hasta la cabeza. El cartelista la ha retratado con la mirada hacia arriba, desinteresada, provocando la atención de los dos personajes que la cortejan. Porta un vestido largo de tirantes, de un color verde amarillento que permite mostrar parte de sus senos, haciendo juego con los colores anaranjados y amarillentos de las sábanas y la funda de la almohada y los malvas y azules de los cojines.

Como en el cartel de Macario, a Julio César lo sitúa en la parte derecha junto a la cabeza de la reina, cogiéndola del brazo y mirando de reojo tanto a Cleopatra como a Marco Antonio que se encuentra tras la litera, junto a la parte izquierda del rostro de ésta, contemplando embelesado su belleza. Los tres personajes están desprovistos de los signos de poder que los caracteriza en el cartel de Macario. Sólo Cleopatra porta un tocado que tiene más simbología sensual que de poder, con trencillas cogidas con

cordones de oro y brazalete de serpiente boa en el brazo izquierdo. Es un cartel que muestra la belleza y la fuerza seductora de la reina.

El tercer cartel también de formato horizontal está construido a modo de collage, con los retratos de los tres personajes de plano medio corto situados en la parte derecha, con la imagen frontal de Cleopatra (Elizabeth Taylor) dándoles la espalda a los dos personajes retratados con sus trajes militares. Bajo el grupo, hay dibujada una escena de lucha entre dos romanos y dos barcos enfrentándose en el mar, uno de ellos en llamas. El resto del cartel lo ocupa una imagen transferida de un fotograma que muestra una gran masa de gente en una ceremonia oficial en medio de unas construcciones romanas.

También hay un cartel francés que es una copia literal del segundo modelo pero con tonos rojizos que lo invaden todo.

4.4.3. Tratamiento de este tópico

El hecho de que esta película de Cleopatra se realizara en 1963, cuando el péplum se encontraba en pleno apogeo y con una trayectoria de más de una década, contribuyó a que los carteles superasen los modelos tradicionales, centrándose más en el tema sensual y el triángulo amoroso de la protagonista que en magnificar los escenarios de su poder, evitando con ello la sobrecarga de mensajes que hubieran desviado la atención hacia el objetivo principal: la belleza seductora de Cleopatra. Pues en palabras de ALBERICH (2014: 114-115): *Lo que sí es incuestionable es que Cleopatra supone el síntoma del fin de un periodo de la historia del cine. En unos tiempos en los que los nuevos cines europeos irrumpían con fuerza y ganaban cada vez más adeptos entre la intelectualidad, el cine histórico de gran espectáculo concebido a la antigua usanza empezaba a perder su razón de ser, superado por la televisión en tanto que templo de lo popular. Cleopatra se yergue, así como un signo de la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, entre los rígidos esquemas de Hollywood envejecido que no tardaría en apercibirse de su necesidad de renovación y el ansia autoral de un Mankiewicz que intentaba otorgar un punto de vista personal a su recreación de la Historia.*

De ahí que uno de los mayores éxitos del cartel que realizó Macario del modelo americano fuese esa forma diferente de presentar el retrato de los personajes.

4.4.3.1. Configuración del modelo: Precedentes

Los precedentes de la película de Cleopatra lo constituyen, tanto las películas que hacen referencia a su persona como aquellas que tratan diversas temáticas del péplum.

Entre los primeros filmes dedicados a este personaje solían destacar modestas producciones como la atribuida a la famosa actriz Helen Gardner de título *Helen Gardner in Cleopatra,* 1912, cuya película, según ESPAÑA (2009: 97): *Se inspiraba en la obra teatral de Victorien Sardou estrenada por Sarah Bernhardt en 1890 y que, como el acumulo de atribuciones en su personaje hace suponer, estaba pensada en su exclusivo lucimiento*.

Destacando también, en esta ocasión, por su nula conservación la cinta de *Cleopatra* (1917), dirigida por James Gordon Edwards y de la que tan solo se conservan unos escasos fotogramas depositados en la "George Eastman House".

Y, para finalizar en esta posterior etapa de los años 30, está *Cleopatra* (1934), obra de DeMille, protagonizada por la actriz Claudette Colbert en el papel de la reina egipcia.

4.4.3.2. Retratos de Cleopatra en los carteles anteriores a 1963

El retrato femenino relacionado con este personaje ha ido variando a lo largo del tiempo. Así podemos destacar el cartel de la película *César y Cleopatra* (Caesar and Cleopatra, 1945, Gabriel Pascal), en el que se la presenta sentada con una pierna extendida y la otra doblada, con ambas manos cogiéndose la rodilla derecha, totalmente vestida, con rostro persuasivo y mirada ingenua. El cartelista dibuja a Cleopatra (Vivien Leigh) en el cuadrante lateral derecho, justo debajo de la esfinge de Gizeh, con la que se establece un juego visual mimético, ya que sus ropas tienen el mismo color verdoso que el suelo del desierto, la base y el rostro de la construcción. Sin embargo, y a pesar de estar ubicada en un primer término, no tiene la preponderancia en el cartel, ya que el enorme rostro de Julio César (Claude Rains) ocupa el cuadrante superior izquierdo.

Un cartel que destaca más las curvas y formas anatómicas que hay bajo la ropa de este personaje femenino es el de la comedia italiana ambientada en el antiguo Egipto *Las noches de Cleopatra* (Due notti con Cleopatra, 1953, Mario Mattoli), en el que el cartelista dibuja a la actriz Sofía Loren recostada y mirando al frente, con el tocado de

Isis y un vestido blanco, con la mirada atenta de un soldado de la guardia de Cleopatra que confunde a Nisca, una esclava, con la reina por su parecido con ella.

Sin embargo, es un buen referente el cartel que Montalbán realiza para la película *La reina del Nilo* (Nefertiti, regina del Nilo, 1961, Fernando Cerchio), en el que retrata con un primer plano y de perfil a la reina (Jeanne Crain) con el tocado de los faraones. Montalbán la dibuja sobre el cielo mirando a la derecha y colocada como flotando en el lateral izquierdo sobre este espacio que va del amarillo en su parte más baja al añil y negro en la más alta, que contrasta con la carnación luminosa y amarillenta del rostro de la protagonista, mientras que en la franja más baja incluye una escena de una batalla entre dos ejércitos frente a los templos egipcios.

Ilustración 118. Electra, 1962, cartel de Macario (Mac).

De la misma temática que Cleopatra, y más cercano al cartel de Macario, es el afiche anónimo de la película *Una reina para el César* (Una Regina per Cesare, 1962, Piero Pierotti y Viktor Tourjansky) que presenta un busto de Cleopatra (Pascale Petit) en posición de tres cuartos, girada hacia la izquierda y vestida con sus galas de reina. El cartelista la ubica en el centro del cartel dejando los extremos para escenas del filme. En el cuadrante superior derecho dibuja a Julio César peleando con otro enemigo y en el opuesto, a éste dirigiéndose hacia Cleopatra que se encuentra esperándolo sentada en el suelo de uno de los patios de su palacio, mientras que en la franja inferior incluye la escena de una batalla. Un cartel que está dentro de las composiciones narrativas que contienen episodios de un filme, siendo éste un recurso muy usado por el péplum y del gusto del público, pero que ya se venía utilizando desde hacía tiempo.

4.4.3.3. Retratos femeninos en el cartel del péplum

La fecha más temprana de la mayoría de los carteles de temática no bíblica encontrados es de inicios de los años cincuenta, década en la que lo femenino comienza a tener un

espacio en el cine y, aunque se hubiese tratado con anterioridad, su persistencia y continuidad se dará a partir de esas fechas.

En estos carteles de principios de los cincuenta se la presenta ya en primer plano, con la importancia que requiere el retrato de una protagonista, dejando tras su rostro el fondo con alguna escena. Así, por ejemplo, Jano retrata a la actriz María Felix, en el cartel que realiza para la película *Mesalina* (Messalina, 1951, Carmine Gallone), con un primer plano, el rostro en posición de tres cuartos hacia la izquierda y los ojos mirando de reojo al frente, ocupando toda la diagonal y dibujando en la escuadra inferior izquierda una escena de lucha entre gladiadores, con el resto del fondo en ocre.

Por tanto, el diseño más generalizado es el que presenta a la protagonista en primer término y a la pareja tras ella.

Así encontramos el busto de Julia Marcia (Ana Luisa Peluffo) que aparece atada a un poste en el lateral derecho del cartel de *Esclavas de Cartago* (Le schiave di Cartagine, 1957, Guido Brignone), mientras que en el cuadrante superior izquierdo se encuentran los rostros de Marco Valerio (Jorge Mistral) y Lea (Allasio Marisa) y entre los tres retratados una escena de una batalla ecuestre.

Para el cartel de *Electra* (Ilektra, 1962, Mihalis Kakogiannis) (Ilustración 118), Macario dibuja el perfil de la actriz Irene Papas, mostrando la mitad de su rostro derecho con tonos grisáceos y ocupando el lateral derecho del cartel, mientras que en la parte superior de la otra mitad recoge los rostros del tutor de Orestes (Manos Katrakis) y Electra (Irene Papas), dibujados ambos sobre el falso color ocre rojizo del fondo y bajo estos una escena con el joven Orestes (Giannis Fertis) tendido en el suelo de un páramo.

De 1963 hay dos carteles con la temática femenina de oriente, el primero es de la película *El sacrificio de las esclavas* (L'eroe di Babilonia, 1963, Siro Marcellini), en el que Esc escoge la fórmula de situar en el vértice inferior derecho el primer plano frontal de Tamira (Geneviève Grad), la joven esclava judía y en el centro la imagen del musculoso Nipur (Gordon Scott), joven heredero de Babilonia educado por Sirus, hiriendo de muerte a un enemigo ante la presencia de Ura (Moira Orfei), sobre un fondo blanco sin apenas puntos de fijación, como flotando. El otro cartel es el de la película *Duelo de reyes* (Io Semiramide, 1963, Primo Zeglio).

4.4.3.4. El retrato femenino en el cartel de tema bíblico

De esta temática, los primeros carteles se remontan a la década de los años treinta, destacando los que se realizan para la película *El signo de la cruz* (1932). En uno de ellos el cartelista realiza un retrato de la actriz Elissa Landi de pie, levemente girada hacia el lado izquierdo, sin más complementos que una cruz blanca proyectada sobre el fondo gris.

En un cartel que hace referencia a las primeras persecuciones de los cristianos y con un diseño muy parecido al de la dama de El signo de la Cruz, Montalbán retrata a Fabiola (Michele Morgan), hija de un senador romano que se había enamorado de Rhual, un gladiador cristiano. La dibuja de pie, con una posición de giro hacia la izquierda en tres cuartos, vestida con traje noble romano, en el centro del circo y con la mano izquierda con gesto de clemencia en medio de varios crucificados, en el cartel de la película *Fabiola* (1949), de Alessandro Blasetti. Una interpretación totalmente diferente a la anterior es la que Ramón realiza en su cartel de esta misma película, con la pareja de pie, con ambos personajes dibujados como si fuesen estatuas de mármol.

Otra temática recurrente en el cine de esta época es la de las grandes mujeres de la historia sagrada, aunque reflejadas en los carteles como damas necesitadas de protección y apoyo masculino. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el cartel que realiza Soligó para la película *Esther y el rey* (Esther and the King, 1960, Raoul Walsh) en el que escoge el diseño del personaje desafiante masculino que empuña una espada, dejando tan solo la presencia del retrato femenino a un busto de la actriz de espaldas, que apoya su cabeza en el rostro y hombro izquierdo del actor. Soligó los dibuja a ambos delineándolos con trazos de color rojo. También se repite este modelo proteccionista en el cartel de la película *La historia de Ruth* (The Story of Ruth, 1960, Henry Koster), igualmente diseñado por Soligó, en el que presenta una imagen enternecedora en planos medios, con el musculoso Boath (Stuart Whitman) cogiéndole el rostro a Ruth (Elana Eden), con la salvedad de que éste se encuentra recostado y la actriz sentada junto a él con la intención de abrazarlo.

4.4.4. El retrato femenino en carteles de películas de otras temáticas

Existe una innumerable lista de películas con el protagonismo de la mujer en solitario o de forma colectiva. De los años cuarenta a ochenta, la imagen femenina ha colmado los dibujos de los cartelistas de cine y sobre todo de nuestros retratistas que unas veces, siguiendo al pie de la letra las exigencias de los estudios y el control de la censura a nivel internacional y nacional y otras por las propias limitaciones de tiempo y documentación necesaria para la confección de los carteles, las han plasmado en sus afiches valiéndose de todo su conocimiento técnico y publicitario.

Ilustración 119. Nido de víboras, 1948, cartel de Soligó.

Por tanto, no hay género o temática en la que lo femenino no esté presente, de ahí que, en relación a los argumentos cinematográficos y al tratamiento dado por los cartelistas a los rostros de las estrellas de cine, este estudio del retrato femenino en otros géneros cinematográficos se centre en la mujer y su destino inexorable, su indefensión y necesidad de protección, su estigmatización o perdición, su manipulación como objeto de deseo y seducción, su tratamiento frívolo con alabanzas a su belleza y encanto, su interés por los bienes materiales y personales, su papel de novias, esposas o viudas, heroínas, princesas, reinas o amantes de grandes personajes, su tratamiento en temas variados o que hacen referencia a los hombres, en la comedia y los musicales y, sobre todo, en los temas auténticamente genuinos y propios de su mundo.

4.4.4.1. Destino inexorable

Al cine se llevan numerosas películas que tratan el destino a veces imparable e inmutable al que se ven abocadas algunas mujeres, bien porque lo escogen ellas o bien porque de manera indirecta les viene impuesto. Así, un matrimonio o una amistad con otras personas, las puede llevar a tener una vida que de ninguna manera habrían deseado. Temáticas que nuestros cartelistas interpretan en la mayoría de los retratos que hacen de los personajes en sus carteles de forma original y creativa.

Macario Gómez realiza el cartel de *Rebeca* (Rebecca, 1940), la primera película rodada en Estados Unidos por Alfred Hitchcock, basada en el guión de la novela homónima escrita por la británica Daphne du Maurier, escogiendo como diseño de izquierda a derecha y de abajo arriba, la alineación en diagonal de los rostros de la pareja protagonista que ocupan casi toda la superficie, excepto un hueco en la parte inferior derecha para el título y otro en la parte superior opuesta, en el que dibuja entre tinieblas la mansión de Cornualles (Inglaterra) pero no al espectro de la señora Winter como en los carteles americanos. Macario dibuja en primer término el rostro de Daphne (Joan Fontaine), la joven con la que se vuelve a casar Maximilian de Winter (Laurence Olivier) tras la muerte de su esposa Rebeca y a la que, tanto él como su ama de llaves, tratan como si fuese la reencarnación de la difunta, y en la parte superior el rostro con gesto serio de éste[19]. Sin embargo, Macario había realizado antes otro cartel de esta misma película para la segunda reposición en España (1962) que recogía solo la imagen del espectro sin rostro de la difunta Rebeca con la mansión en tinieblas como fondo, aunque muy alejado de la belleza de los rostros dibujados en el cartel de 1982.

Para el diseño del cartel de la película *Pinky*, dirigida por Elia Kazan en 1949, que trata el tema racial de una mujer negra de piel clara que regresa a su hogar en Mississippi, Soligó recurre a la alineación de personajes en diagonal. Para ello retrata con un plano medio largo a Thomas Adams (William Lundigan), médico y novio de Patricia Johnson "Pinky" (Jeanne Crain), abrazándola y a ella de espaldas echada sobre el pecho de él en la parte más baja de la alineación, en el ángulo inferior izquierdo. En el centro, siguiendo el modelo americano, sitúa el rostro frontal de la joven actriz Jean Crain y en la parte superior el de su abuela negra, ya que Pinky era una joven de piel blanca pero hija de padre negro y madre blanca, y todo sobre un fondo púrpura[20].

El trastorno mental es también otro recurso del cine para marcar el destino irremediable de una mujer como el que se presenta en el filme *Nido de víboras* (The Snake Pit, 1948,

[19] Realmente es un cartel que Macario realiza en su etapa más madura, posiblemente sea uno de sus últimos carteles, ya que lo pinta para la tercera reposición de la película en España, en 1982, con una técnica más plástica que la usada en etapas anteriores.

[20] Soligó aquí no se limita a copiar el modelo americano sino que, sin abandonarlo, establece su propia visión del tema. Pues, a la persecución racial de unos jóvenes hacia la protagonista que contiene el cartel americano, él ofrece el abrazo; a la posición del rostro en tres cuartos de Pinky, él la dibuja en posición frontal y más seria, cambiando incluso el peinado; sin embargo mantiene la mirada y el gesto de la abuela negra hacia la protagonista pero inclinándole la cabeza para dar mayor énfasis al mensaje.

Anatole Litvak) (Ilustración 119) en el que Virginia Stuart (Olivia de Havilland), una escritora de novelas que tras casarse da muestras de padecer desórdenes mentales y es internada en los pabellones para mujeres de un centro psiquiátrico público. Para el cartel de este drama con elementos de thriller y misterio, Jano recurre al doble retrato de la protagonista presentándola en una alineación en diagonal. En la parte baja dibuja el primer plano del rostro de la actriz inclinado hacia la derecha, de frente y mirando de reojo hacia la izquierda. Encima y de manera casi transparente, coloca la cara de la misma como superpuesta en transparencia con la cabeza de la anterior. Ambos rostros tienen las zonas iluminadas y cubiertas con el falso color amarillento del fondo y las sombras con tonos claros y oscuros de sepia.

En el cartel de la película *Renunciación* (Campane a martello, 1949, Luigi Zampa), que trata la temática de una mujer que envía sus ahorros para que se los guarde el párroco de su pueblo y a la muerte de éste se los gasta el nuevo cura, Jano realiza un doble retrato femenino con una composición sencilla –en este caso de dos mujeres diferentes- con la mujer engañada (Ivonne Sanson) dibujada de pie con un plano americano y una maleta en la mano derecha en el lateral izquierdo y el rostro de la actriz Gina Lollobrigida inclinado, siguiendo la diagonal que va del vértice superior derecho al centro del afiche. En la parte baja dibuja unos veleros en el puerto y una mancha verde como fondo, dejando el resto con el blanco del soporte.

Soligó, para el retrato femenino del drama cinematográfico *La dama marcada* (The President's Lady, 1953, Henry Levin), escoge la tradicional composición de la pareja abrazada en el cuadrante inferior derecho, formada por Rachel Doneson (Susan Hayward) y el presidente de los Estados Unidos Andrew Jackson (Charlton Heston) con el que se casa una vez anulado su matrimonio anterior, que resulta ser falso y la pareja entra en desgracia. Con base en el centro e inclinado hacia el vértice superior izquierdo, Soligó dibuja el enorme rostro frontal de la actriz con el semblante triste y serio mediante el color malva del fondo, muy en contraste con el perfil colorista y enamorado del retrato que le hace en pareja. Y, debajo de ella, en la misma alineación horizontal en la que está la pareja dibuja una muchedumbre enardecida que avanza con puñales.

Otra película que marca el destino de una mujer es *La gata sobre el tejado de zinc* (Cat on a Hot Tin Roof, 1958, Richard Brooks), de la que destacamos un cartel de Hermida y otros dos sin firma, posiblemente realizados por Macario. En los tres carteles se retrata a la protagonista, Maggie (Elizabeth Taylor), siguiendo la mítica escena en la que ésta se coge del cabecero de la cama de la alcoba de matrimonio. Hermida dibuja a Maggie con un plano medio (Ilustración 120), recostada tras los barrotes del cabezal de la cama, con una saya que deja al descubierto sus hombros y su escote sobre un fondo blanco, haciéndola acompañar de una fotografía de su marido (Paul Newman) con un vaso en la mano. Sin embargo, en los otros dos carteles se presentan las imágenes de forma diferente. En el primero, el cartelista dibuja, en el lateral izquierdo, un enorme plano medio frontal de la actriz asiéndose al barrote dorado de la cama con gesto seductor, como intentando apartar a su marido de la adicción al alcohol en la que se había sumido tras la muerte de su padre, y en el lateral derecho, en un segundo término, incluye al actor que la observa apoyado en una muleta. En el segundo, el cartelista, a las imágenes anteriores, les añade la figura del padre (Burl Ives), de pie y señalando al frente; aunque en este caso recurre a una estética más pop que en el anterior, ya que se incluye al padre en una viñeta con fondo azul y al esposo en otra de color amarillo.

Ilustración 120. La gata sobre el tejado de zinc, 1958, cartel de Hermida.

La temática de la prostitución femenina se llevó a las pantallas con grandes películas que quedaron también inmortalizadas en los carteles de nuestros artistas. Una de ellas es *Una mujer marcada* (Butterfield 8, 1960, Daniel Mann), de la que Jano realiza dos versiones. En la primera recurre a la imagen posiblemente más conocida de la película, retratando a Gloria Wuandrous (Elizabeth Taylor) con un plano de conjunto, vestida con una combinación o saya verde amarillenta, apoyada sobre el marco de una puerta, con un vaso en la mano derecha y añadiéndole el abrigo de visón también muy elegido por otros cartelistas. La sitúa de pie en el lateral izquierdo y tras ella, ocupando toda la mitad superior derecha y parte de la izquierda, dibuja el rostro del millonario Weston Liggett (Laurence Harvey) que había

solicitado sus servicios a cambio de un sobre que contenía 250 dólares, con un color falso sanguina, representado desde un punto de vista alto, con el gesto sonriente.

En el segundo, más original que el anterior, Jano se centra únicamente en el personaje femenino, eliminando cualquier otra aparición en el cartel. Realiza un plano medio largo con el cuerpo casi de perfil y los hombros en tres cuartos hacia la derecha, mientras que dibuja el rostro de la actriz desde un punto de vista alto con la cabeza girada al frente, la mirada hacia el suelo como de reojo y el brazo pegado al cuerpo, apoyando la mano abierta en su muslo izquierdo, como si dejara algo tras de sí. Jano la dibuja vestida con una simple toalla de baño cruzada en el pecho y tras ella una enorme X roja sobre un fondo celeste inacabado, con una zona amarillenta en el centro, de la misma longitud que el cuerpo de la protagonista.

Ilustración 121. Desnuda frente al mundo, 1961, cartel de Jano.

Hay un cartel español sin firma reconocida impreso en Litografías León con un estilo cercano al Pop Art que presenta a la protagonista con un plano medio, en posición de tres cuartos hacia la izquierda, acercándose un abrigo de piel a su cara, sonriente y con la mirada placentera. El cartelista la dibuja dentro de una viñeta de color verde, mientras que en el cuadrante inferior izquierdo, en otra de color marrón rojizo, incluye un teléfono negro. El teléfono era, según comenta PERALES (1997: 134): *Un rasgo visual que denotaba la comedia hollywoodiense. Aunque lo implantó el cine norteamericano y fue fiel a él durante varias décadas, otras cinematografías lo hicieron suyo, incorporándolo entre sus herramientas iconográficas*.

Para el cartel de la película británica *Ceremonia Secreta* (Secret Ceremony, 1968, Joseph Losey), Macario dibuja el rostro recostado de Leonora (Elizabeth Taylor), una prostituta de mediana edad que no ha asumido la pérdida de su hija, situándolo en el tercio superior del mismo. Casi de espaldas, con una rodilla apoyada en el suelo y vestida con un camisón blanco dibuja también a Cenci (Mia Farrow), la chica que la

prostituta conoce casualmente durante un trayecto en autobús por las calles de Londres, que la confunde con su madre y ella le sigue el juego.

De la película norteamericana *Desnuda frente al mundo* (Go Naked in the World, 1961, Ranald MacDougall) (Ilustración 121) hay varios carteles diseñados por Jano que presentan el retrato de la protagonista Guilietta Cameron (Gina Lollobrigida), una prostituta de la que se enamora Nick Stratton (Anthony Franciosa), muy conocida por su padre, el rico empresario Pete Stratton (Ernest Borgnine). Jano realiza el doble retrato de la misma en solitario, con una imagen de conjunto de ésta hincada de rodillas, vestida con un traje dorado y con gesto de preocupación, en el cuadrante inferior izquierdo del cartel. A continuación y con inclinación hacia la derecha realiza el enorme rostro de la actriz en posición de tres cuartos pero con los ojos mirando de reojo al frente y con cara de ingenua. Jano utiliza en este cartel la pincelada suelta, sobre todo en el pelo y el fondo, a modo de aguadas. En otros carteles la dibuja en medio de los dos personajes masculinos. En uno dibuja a la protagonista con un enorme busto que ocupa de arriba abajo la parte central del cartel, con el hombro y el pecho de perfil, el cuerpo con carnaciones anaranjadas y luminosas y el rostro girado, mirando descarada al frente y haciéndola acompañar a cada lado de los rostros, en pequeño tamaño, de los dos personajes masculinos del triángulo amoroso. En el otro la presenta de pie, con un plano de conjunto y el cuerpo de perfil hacia la izquierda, aunque con el rostro girado mirando al frente, mientras que en el hueco de ese lateral coloca los rostros de los dos hombres, el del hijo (Anthony Franciosa) en la parte superior y debajo el del padre de éste (Ernest Borgnine), y a los tres sobre un fondo azul de Prusia que resalta más sus figuras.

Hay otro cartel sin firma de esta misma película, impreso en Litografías Melguizo de León (1951), que presenta la imagen de la pareja formada por la actriz y el actor Anthony Franciosa. Se trata de un retrato de la pareja más serio, con los personajes captados con planos medios, en el que la actriz ocupa el primer término en el lateral derecho con el cuerpo y la cabeza en la misma diagonal, dándole la espalda al personaje masculino que, tras ella, la coge de los hombros en actitud comprensiva.

Muy relacionado con el tema de la prostitución está la temática sobre el corrupto mundo de Hollywood, en donde la perversión sexual aboca a la mujer a la pérdida del control de su vida como sucede en la película *Una vez no basta* (Jacqueline Susann's Once Is

Not Enough, 1975, Guy Green). Macario realiza un cartel con un retrato colectivo de los personajes masculinos y femeninos, evitando cualquier connotación erótica. Para ello recurre a una composición basada en dos alineaciones con bustos. La primera, y en vertical, se encuentra en el lateral derecho con el retrato de arriba abajo del actor David Janssen casi de espaldas, escritor de mediana edad por el que se siente atraída la joven protagonista de la película, seguido del sonriente Mike Waine (Kirk Douglas), un exitoso productor de cine que, además del juego y la seducción, vive para hacer feliz a su hija, y bajo éste, Deidre Granger (Alexis Smith), la mujer bisexual con la que se casa para complacer a su hija. La segunda alineación de personajes, más inclinada, va de abajo arriba con Karla (Melina Mercouri), la novia de Deidre con la que tiene relaciones lésbicas y que en el cartel la está cogiendo de la mano. Justo encima se encuentra el retrato sonriente de la joven January (Deborah Raffin), hija de Mike que comienza a experimentar en el terreno sexual, y al final se encuentra el retrato del Playboy David Milford (George Hamilton), quien la seduce, aunque ella realmente se siente atraída por el novelista alcohólico. Macario salva las escenas eróticas reduciendo el mensaje tan solo a la inocente cogida de manos de las dos mujeres y a la disposición de los personajes en esa forma de ángulo en cuyo vértice se encuentra la relación lésbica y en sus extremos los dos hombres con los que la joven entabla sus primeras experiencias sexuales.

Hay también carteles sobre películas en las que el destino de la mujer queda marcado por aspectos psicológicos como trastornos de personalidad u obsesiones y otros como los impedimentos familiares, la moral o las normas masculinas por las que se rige la sociedad.

Dentro de la temática de las dimensiones psicológicas y sobre la mente humana que presenta la personalidad múltiple de una mujer se encuentra la película *Las tres caras de Eva* (The Three Faces of Eve, 1957, Nunnally Johnson). En el cartel que realiza para esta película de trama psicológica, Jano escoge una composición mixta, con el abrazo alocado de Eva (Joanne Woodward) a su marido Ralph (David Wayne) que, situado en el lateral izquierdo y de perfil, la sujeta por la cintura con gesto serio, mientras que ella echa la cabeza hacia atrás y dobla sus rodillas. El resto del cartel contiene tres rostros de Eva que siguen una alineación curvilínea y que completan el espacio restante que hay en

torno a la pareja, con gestos diferentes que expresan cada una de las personalidades del personaje femenino. De arriba abajo, Jano dibuja el rostro de Eva como el de una dama casada, ingenua, sosa y retraída, en el centro como el de una mujer alegre, atractiva y desinhibida y en la parte inferior, como el de una persona sensible e inteligente que aparece para ayudar a resolver su extraña condición de múltiple personalidad.

Para el cartel de *La mujer obsesionada* (Woman Obsessed, 1959, Henry Hathaway) Soligó realiza un enorme primer plano del rostro de la actriz Susan Hayward, una viuda propietaria de un rancho, ocupando la escuadra superior izquierda, con gesto serio, mientras que en la esquina inferior derecha sitúa el busto del actor Stephen Boyd, el joven ayudante con el que se casa en contra de su hijo.

Sin embargo, para el cartel de *Entre el amor y el pecado* (Daisy Kenyon, 1947, Otto Preminger), Soligó vuelve a recurrir al triple retrato de rostros alineados en diagonal. En el centro coloca el retrato de Daisy (Joan Crawford), una mujer que se ve atrapada entre sus obligaciones de esposa y sus deseos por otro hombre casado. Encima de ella dibuja el retrato de Dan O'Mara (Dana Andrews), el hombre casado del que ésta se enamora y debajo, completando el triángulo amoroso, el rostro del marido de Daisy, el sargento Peter Lapham (Henry Fonda). Se trata pues de un cartel de composición sencilla, basado en la alineación de cabezas sin más.

Las relaciones amorosas tumultuosas y el consumo de alcohol llevan a Helen Morgan (Ann Blyth) a arruinar su excelente carrera como cantante y actriz. Jano recoge en su cartel de *Para ella un solo hombre* (The Helen Morgan Story, 1957, Michael Curtiz) un retrato de la pareja, en el que muestra con dos planos americanos la imagen frontal de Helen cabizbaja y apoyada sobre una barandilla y la de Larry Maddux (Paul Newman) de perfil con el dedo índice de la mano derecha señalándola.

ALC realiza el retrato de Jo Morris (Rita Hayworth) para el cartel de *Sangre en primera página* (The Story on Page One, 1959, Clifford Odets) sentada en una silla sobre una enorme hoja de periódico que ocupa todo el fondo. El cartelista la dibuja en posición de tres cuartos, con un punto de vista alto, portando un vestido verde y mirando hacia la mano que la señala como culpable de la muerte de su marido.

4.4.4.2. Personaje perverso

Muy unido a la presentación de la mujer en películas cuyo destino es algo inmutable está la temática de la perversidad que la presenta con roles de dura, malvada, cruel, celosa, maquiavélica, etc., tanto en solitario como en grupo. Imágenes que nuestros cartelistas han retratado también en sus carteles y que se pueden clasificar como:

1) Retrato de la mujer perversa como personaje especial.

Para el cartel de *¿Ángel o diablo?* (Fallen angel, 1945, Otto Preminger), Soligó escoge la alineación en diagonal para presentar el triple retrato de esta película del más puro estilo de cine negro colocando los personajes sobre un fondo gris. Sitúa el rostro frontal de June Mills (Alice Faye) en el vértice inferior derecho, sin cuello, seria y con brillos amarillentos en las carnaciones, muy luminosos como los del rostro de su marido Eric Stanton (Dana Andrews), dibujado en el extremo opuesto de esta alineación, aunque con una leve sonrisa en sus labios. Y, en el centro, dibujada con matices grises y zonas iluminadas de color amarillento, se encuentra el retrato sedente de Stella (Linda Darnell), la joven camarera de la que se enamora Stanton y que es asesinada.

Ilustración 122. Qué el cielo la juzgue, 1945, cartel de Soligó.

Sin embargo para el cartel de *Qué el cielo la juzgue* (Leave Her to Heaven, 1945, John M. Stahl) (Ilustración 122), un filme que trata sobre la posesión y los celos enfermizos de Ellen (Gene Tierney), la bella mujer del joven escritor Richard Harland (Cornel Wilde) que no lo quiere compartir con nadie, Soligó, aunque escoge también la alineación de personajes en diagonal, presenta la triangulación con un retrato de la pareja y otro independiente. En la parte baja se encuentra en primer término la joven de la discordia, Ruth Berent (Jeanne Crain), sentada y retrepada sobre unas rocas. Y, en la superior, siguiendo la diagonal, dibuja el retrato de perfil de la pareja con el busto de la actriz Gene Tierney ocupando todo el lateral derecho del cartel, con la cabeza inclinada hacia el vértice inferior izquierdo, mirando con gesto posesivo y cogiendo del hombro al actor Cornel Wilde que a su vez la mira embaucado por su pasión.

En el cartel de *Eva al desnudo* (All About Eve, 1950, Joseph L. Mankiewicz), un filme que trata sobre los celos, la seducción y las malas artes de una joven que quiere escalar hacia la fama como estrella de teatro por medio de la ambición personal más despiadada que la lleva a seducir, halagar o pisotear a todo el que se cruza en su camino, Soligó escoge la alineación en diagonal de los rostros en primer plano, haciéndola acompañar del plano entero de uno de los personajes masculinos, el famoso dramaturgo Lloyd Richards (Hugh Marlowe) caminando de frente acompañado de las dos damas, con un tamaño bastante reducido, situándolo en el hueco que queda a la izquierda. En la esquina inferior derecha, Soligó dibuja con el semblante serio a la actriz teatral Margo Channing (Bette Davis) y completando la alineación, con tonos grises y rostro que expresa satisfacción, a Eve Harrington (Anne Baxter), la joven que idolatra a la estrella y recurre a su amistad para llegar hasta ella.

Completando esta temática sobre mujeres con trastornos psíquicos y de personalidad encontramos el cartel que Jano dibuja para el thriller terrorífico *El caso de Lucy Harbin* (Strait-Jacket, 1964, William Castle), una composición de retrato individual, con la imagen en blanco y negro de la protagonista captada frontalmente de cintura para arriba y con un punto de vista bajo, levantando un hacha ensangrentada con la intención de atacar de nuevo.

2) Retrato de la mujer perversa como colectivo.

La generalización de la imagen de la mujer mala como colectivo también alcanza las pantallas del cine y por supuesto las superficies gráficas de los carteles que hacen propaganda de la misma.

Uno de los carteles de finales de los cincuenta que refleja esta problemática es el que diseña Jano para la película *Mujeres culpables* (Until They Sail, 1957, Robert Wise) que trata sobre cuatro mujeres de Nueva Zelanda que, tras la marcha de la población masculina al frente durante la II Guerra Mundial, buscan casarse con soldados norteamericanos. Jano diseña varios carteles para esta película, de los que aquí comentamos dos. En el primero realiza el retrato de las cuatro hermanas neozelandesas que se lían con americanos, ubicando sus rostros en una alineación curvilínea que ocupa tan solo el cuadrante inferior derecho del cartel, colocando en la parte superior el rostro

de la segunda (Jean Simmons) debajo y por orden el de la mayor (Joan Fontaine), el de la tercera (Piper Laurie) y en el extremo el de la más joven (Sandra Dee). En el centro del cartel dibuja el rostro frontal del actor Paul Newman y delante de éste, un poco más abajo, una mano blanca que las señala con el dedo índice y todo sobre un fondo naranja que se torna rojo en la parte central y superior, mientras que en la parte más baja aparece el blanco del papel. Los cuatro rostros de las hermanas están sonrientes, mientras que el del actor aparece más serio y enfocado desde un punto de vista bajo. En el segundo cartel, Jano escoge el retrato de la pareja con los planos medios de la actriz Jean Simmons situada en posición de tres cuartos hacia la derecha en el lateral izquierdo y el actor Paul Newman, casi de espaldas, con la cabeza apoyada en el pecho de ella y abrazado a su torso.

Para el thriller de aventura y crimen británico *Más peligrosas que los hombres* (Deadlier Than the Male, 1967, Ralph Thomas), Jano escoge el triple retrato de las tres mujeres asesinas de pie (Elke Sommer, Sylva Koscina y Suzanna Leigh), captadas con planos americanos y puntos de vista bajos, empuñando una pistola, una lanza y un arpón y los cuerpos de dos actores masculinos en tamaño pequeño, casi irreconocibles, saliéndose del marco de la escena igual que el de las dos primeras actrices.

4.4.4.3. La mujer como víctima

Otra temática muy recurrente en el cine es la de presentar a la mujer como desvalida, víctima o carente de defensa. Se hacen películas con la mujer como protagonista o como parte de las mismas pero dejando buena constancia de su situación de desventaja con el hombre a la hora de hacer frente a los peligros.

Uno de los precedentes lo encontramos en el cartel que Soligó realiza para la película de cine negro *El asesino poeta* (Lured, 1947, Douglas Sirk), en el que realiza un retrato de la joven Sandra (Lucille Ball) situándola en el cuadrante inferior izquierdo en primer plano, con gesto serio y de sorpresa, ante una de las siete jóvenes asesinadas por Robert Fleming (George Sanders). Tras ella y con un matiz gris verdoso, dibuja el detalle de los ojos del asesino que la mira de reojo, siguiendo una alineación en diagonal con el retrato de la joven.

Un cartel que refleja ya una situación de revancha por celos es el que realiza la Mcp para la película de cine negro *Perseguida* (Second Chance, 1953, Rudolph Maté) (Ilustración 123), en el que presenta a Clare Shepperd (Linda Darnell), la antigua novia de un gánster que envía a su sicario Cappy Gordon para asesinarla, en el lateral del cuadrante inferior izquierdo, con un plano medio largo, en posición de tres cuartos y gesto aterrado. En el resto del cartel, se incluye también el funicular con la protagonista dentro y el boxeador Russ Lambert (Robert Mitchum) que se ha enamorado de ella, arrojando fuera del mismo con un puñetazo a Cappy, el sicario enviado por el gánster, que cae al vacío.

Ilustración 123. Perseguida, 1953, cartel de la Mcp.

Otro cartel de una película de cine negro es el que realiza Jano para *Chantaje contra una mujer* (Experiment in Terror, 1962, Blake Edwards), en el que vuelve a recurrir a la ubicación del retrato femenino con un plano medio en el lateral izquierdo, con el cuerpo casi de perfil orientado hacia la derecha y el rostro girado al frente, mirando de reojo para atrás, y con parte de los cien mil dólares que le había solicitado el chantajista que sacase del banco en el que trabajaba de cajera, bajo la amenaza de matar a su hermana si no llevaba a cabo ese encargo. Y, a continuación de la joven Kelly Sherwood (Lee Remick) sitúa, en la misma diagonal que parte del centro hacia el vértice superior derecho, el rostro del inspector del FBI que las ayuda (Glenn Ford), casi de perfil y mirando también de reojo. El resto contiene una escena con imágenes muy reducidas de un hombre de espaldas apuntando con una pistola a un helicóptero que vuela por encima de él.

La temática de los asesinos de mujeres indefensas tiene su apogeo en la década de los setenta. Hay carteles como el de la película británica *Acosadas por el pánico* (Fright, 1971, Peter Collison) en el que Jano presenta en una composición angular y en primer término el rostro de la niñera (Susan George), contratada para cuidar de un pequeño, seguida de la madre (Honor Blackman), ambas con el rostro desgarrado por el dolor y

el miedo y en la parte superior, sobresaliendo de entre los cristales rotos, el rostro grisáceo del marido (Ian Bannen) que se había fugado del psiquiátrico para buscar a su esposa e hijo.

Macario también realiza varios carteles para películas de asesinos con las imágenes principalmente de las mujeres presas del pánico, como se refleja en el retrato que hace de la joven norteamericana Nora Davis (Leticia Román), que se tapa la boca ante una mano con un cuchillo ensangrentado, aterrada al contemplar un asesinato en un hospital, en el cartel de la película *La muchacha que sabía demasiado* (Il coltello di ghiaccio, 1962, Mario Bava).

Otra temática es la de los fenómenos paranormales, en la que la mujer suele jugar también un papel importante como víctima.

Para el cartel de *Canción de cuna para un cadáver* (Hush... Hush, Sweet Charlotte, 1964, Robert Aldrich) (Ilustración 124), Mataix escoge una composición que presenta el doble retrato femenino, con los rostros de las actrices Bette Davis y Olivia de Havilland que encarnan dos personajes que viven en una vieja mansión con fenómenos extraños, realizados en franjas, como si sus imágenes se hubieran cortado en tiras verticales. Mientras que para el cartel de *La muerte acaricia a medianoche* (La morte accarezza a mezzanotte, 1972, Luciano Ercoli) dibuja el rostro de una joven (Susan Scott) que a través de un alucinógeno tiene la visión de cómo un hombre con un guante de garras asesina a una mujer.

4.4.4.4. Interesada por los bienes materiales

En torno a la década de los cincuenta se crean guiones de películas que presentan a la mujer como un ser que, interesado por las riquezas materiales, utiliza su inteligencia, belleza o sensualidad para conseguirlas.

Como precedente encontramos el cartel que Renau realiza de Katharine Hepburn para *Sueños de juventud* (Alice Adams, 1935, George Stevens), con un soberbio busto de la actriz realizado a cuatro tintas, inclinado hacia la derecha. Renau dibuja el rostro persuasivo y pasional de la actriz, con tonos naranjas y zonas luminosas amarillentas, como el arma más poderosa que tiene la joven, protagonista de este drama cómico, para

cumplir los mejores deseos de su madre de conquistar un buen partido, un príncipe azul que las saque de la modesta situación en la que se encuentran.

Ilustración 124. Canción de cuna para un cadáver, 1964, cartel de Mataix.

Un segundo precedente lo encontramos también en el cartel de un drama de época dibujado por Soligó para la película *Ambiciosa* (Forever Amber, 1947, Otto Preminger), la historia de una joven inglesa del siglo XVII, Amber St. Clair (Linda Darnell) que pierde lo que más amaba en su lucha por alcanzar una situación privilegiada en la corte valiéndose de sus encantos. Soligó escoge una composición clásica, colocando en el lateral derecho y levemente inclinado a la izquierda el rostro de la actriz con semblante serio, deja el centro para un plano de conjunto del actor Cornel Wilde que porta un mosquete y la parte izquierda para unos jinetes que avanzan con sus sables al aire.

Un tercer precedente es la comedia de robos y estafas *La enigmática señora Loverly* (The Law and the Lady, 1951, Edwin H. Knopf), una película que narra cómo Jane (Greer Garson), tras ser acusada por su jefe de haberle robado unas joyas, se une a Nigel (Fernando Lamas) para dedicarse a la estafa. Jano realiza dos carteles: uno de ellos con los retratos coloristas y en plano medio de la actriz esposada al actor Michael Wilding en la parte superior, mientras que al actor Fernando Lamas lo retrata con fondo blanco y trazos grises, en la parte inferior, saludando y ajeno a lo que hay encima; y el otro, más descriptivo que el anterior, presenta un plano medio largo de la actriz en posición de tres cuartos, ocupando casi todo el lateral izquierdo, con unos collares de piedras preciosas entre sus manos enguantadas, con la mirada atenta del actor Frenando Lamas, al que Jano representa con el color rojizo del fondo; mientras que, con variaciones cromáticas de verde, cubre el busto de Michael Wilding que se encuentra en la esquina inferior derecha con un revólver, ocupando el primer término. En este cartel destaca sobre todo la belleza y la elegancia con la que Jano dibuja a la actriz Greer Garson, con un estilo más propio de los años treinta y cuarenta que del realismo de los cincuenta.

A partir de estos últimos precedentes, se realizan una serie de comedias cuyo único argumento es la captura de un personaje adinerado como la mayor de las ambiciones de las chicas jóvenes del momento. Para ello pondrán todos sus encantos y dedicarán su tiempo a deslumbrar y atraer la atención de toda clase de personajes. Nuestros cartelistas intentarán transmitir en sus retratos estas cuestiones unas veces en carteles muy descriptivos y otras dejando al título la indicación argumental, limitándose a dibujar la belleza de las modelos escogidas.

Uno de los carteles más representativos de esa imagen de la mujer que aspira a escalar un puesto privilegiado en la sociedad valiéndose de su juventud y belleza es el que realiza Soligó de *Cómo casarse con un millonario* (How to Marry a Millionaire, 1953, Jean Negulesco) (Ilustración 125). Soligó, siguiendo el ejemplo de uno de los carteles americanos, retrata a las tres mujeres protagonistas (Betty Grable, Marilyn Monroe y Lauren Bacall) muy seductoras, invitando con su dedo índice a los posibles candidatos a acercarse a ellas. En su cartel, Soligó destaca a Marilyn de las otras dos, haciéndola sobresalir por encima de los dos primeros planos de éstas, dibujando su busto y utilizando la mano derecha como Betty, mientras que en el americano, aunque manteniendo el mismo orden y posicionamiento, las tres están a la misma altura, mostrando sus hombros y rostros y usando los índices de sus manos izquierdas para atraer a los posibles pretendientes. Soligó suprime la presencia de otras imágenes de las mismas a pequeña escala, como se aprecia en el modelo americano pero mantiene los rascacielos, aunque concentrándolos en la parte central superior del cartel tras las tres protagonistas, contribuyendo con ello a enfatizar más sus imágenes captadas con un punto de vista bajo.

Ilustración 125. Cómo casarse con un millonario, 1953, cartel de Soligó.

Otra comedia que trata el tema de la joven guapa que llega a la gran ciudad de Nueva York en busca de un trabajo y un buen marido es *Todas las mujeres quieren casarse* (Ask Any girl, 1959, Charles Walters). Jano retrata a la protagonista, Meg Wheeler

(Shirley MacLaine), en dos de sus carteles. En el primero la dibuja con pijama y unas zapatillas de color rosa sentada en un sofá, con una viñeta en la mano derecha que contiene el retrato en blanco y negro del actor Rod Taylor, y de pie tras ella sitúa al actor David Niven que en la peli es hermano del anterior. En el segundo cartel, Jano presenta en el lateral derecho, con un plano medio largo, al actor David Niven pensativo, en el ángulo inferior derecho la viñeta con la fotografía en blanco y negro de Rod Taylor y, como fondo, el enorme rostro sonriente de la actriz Shirley MacLaine que mira de reojo al primero con el que parece haber establecido un vínculo amoroso.

En el cartel de *El multimillonario* (Let's make love, 1960, George Cukor), Soligó retrata a una estrella de Broadway (Marilyn Monroe) que realiza una comedia que ridiculiza la figura del millonario, con los brazos abiertos sobre una mancha amarilla, haciéndola acompañar de otras dos imágenes en pequeño de la misma en distintas posturas sobre fondo blanco, y de una viñeta con el rostro del multimillonario (Yves Montand) que se mete en el grupo de actores para enamorarla.

4.4.4.5. Esposas y viudas

A finales de los cuarenta y en los cincuenta hay una gran predilección por los temas conyugales, realizándose guiones principalmente para la comedia y el drama sobre el estado civil de la mujer soltera, casada o divorciada. Las imágenes que se proyectan en la mayoría de las ocasiones van encaminadas a resaltar la personalidad femenina por encima de cualquier situación civil en la que ésta se encuentra.

En nuestro caso, los cartelistas españoles no serán ajenos a esas situaciones pero tampoco a la doble censura a las que se someten diariamente sus producciones. Por lo que su originalidad y plasticidad dependerá en gran medida de esas exigencias y sobre todo de la temática escogida en unos momentos en los que tanto la sociedad americana como la española ven en el matrimonio una de las respuestas más acertadas para la vida de sus jóvenes.

La imagen que se escoge para representar a mujeres divorciadas en el cine está muy relacionada con el género y con el papel desarrollado por las actrices en las historias que se cuentan. Así, por ejemplo, Jano para el cartel de la reposición de la comedia americana *La alegre divorciada* (The Gay Divorcee, 1930, Mark Sandrich), una película

que trata sobre un bailarín famoso que se enamora en París de una mujer en proceso de divorcio, escoge un diseño muy parecido al utilizado por Renau en Sombrero de Copa, con Guy Holden (Fred Astaire), el bailarín, y la futura divorciada (Ginger Rogers), ambos sonrientes y bailando en pareja con una franja rectangular pintada de color azul tras ellos en la parte superior y el resto del fondo en blanco. Igualmente, para el cartel de *Divorcio a la americana* (Marriage on the Rocks, 1965, Jack Donohue), Jano escoge la alineación en diagonal de las cabezas de los actores, ubicando en la parte inferior el rostro frontal del actor Dean Martin sonriente y mirando de reojo, en el centro el del personaje femenino Valerie Edwards (Deborah Kerr) con el velo de novia y mirando de reojo hacia arriba, donde se encuentra el retrato de su esposo Dan (Frank Sinatra) en posición de tres cuartos y con gesto de satisfacción. Tas ellos, Jano incluye una banda malva que contribuye a destacar la relación entre los tres personajes, mientras que en la escuadra inferior izquierda coloca a la protagonista junto a dos personajes más en un tamaño muy reducido, realizándolos con el estilo de los dibujos de humor gráfico.

Ilustración 126. La novia salvaje, 1955, cartel de Jano.

En los temas de mujeres solteras, separadas o viudas, la comedia lanza también sus propias imágenes que son plasmadas por los cartelistas en sus diseños publicitarios buscando en la mayoría de las ocasiones las que tienen mayor fidelidad con el gusto de la época. Así, de entre varios carteles, destacamos el que Jano diseña para el wéstern *La novia salvaje* (Many Rivers to Cross, 1955, Roy Rowland) (Ilustración 126), en el que dibuja a la pareja formada por Eleanor Parker y Robert Taylor, con ésta tomando la iniciativa, echándose encima de él e intentando besarlo, rodeados de dibujos que narran diversos encuentros de ambos en el poblado, en peleas con otros pistoleros o con los indios. Otro cartel que recoge la iniciativa femenina es el que Jano realiza para una comedia que cuenta un triángulo amoroso con humor pero de tintes intimistas, *El novio de mi mujer* (Divorce American Style, 1955, Bud Yorkin), en el que dibuja en el centro del mismo el retrato de la pareja, en el que Bárbara (Debbie Reynolds) acaricia con su mano el rostro

de su esposo Richard (Dick Van Dyke) del que quiere divorciarse y debajo, en el lateral derecho, el rostro sonriente del novio (Jason Robards), con el que descubre que no es tan fácil la convivencia.

Como precedente de la temática de las mujeres esposas, se encuentra el folleto que diseña Soligó para la comedia cinematográfica *Claudia, esposa moderna* (Claudia, 1943, Edmund Goulding), en el que presenta una imagen alegre de la actriz Dorothy McGuire en el papel de una mujer muy joven que tras casarse tiene que afrontar serios y difíciles problemas que la hacen madurar en muy poco tiempo. Soligó la dibuja de frente, con las piernas y los brazos abiertos, sobre un fondo de franjas alternantes entre amarillo y blanco hueso, dejando la imagen de la pareja para el cuadrante inferior derecho, con el retrato de la joven tras su marido abrazándolo por el cuello.

Este tema de las esposas y las bodas llega a cobrar también su importancia en la década de los cincuenta. Pues, para la comedia romántica *No estamos casados* (We're Not Married!, 1952, Edmund Goulding), Soligó escoge un formato sencillo y clásico, sobre fondo amarillento. En la parte superior dibuja el retrato del juez de paz, que casa a una serie de parejas que después se dan cuenta de que sus matrimonios no tienen ninguna validez legal, y en la franja inferior realiza un triple retrato con los rostros de los actores Ginger Rogers, Fred Allen y Marilyn Monroe. Este mismo esquema compositivo de cabezas flotantes, ubicadas en distintas posiciones o laterales, lo utiliza Soligó para varios carteles de esta década. Un claro ejemplo de ello es el que hace para *Carta a tres esposas* (A Letter to Three Wives, 1949, Joseph L. Mankiewicz), en el que incluye el busto de la actriz Ann Sothern, seguido de los primeros planos de las actrices Linda Darnell y Jeanne Crain, ésta última colocada al final de una alineación curva, sin presencia masculina y diferenciándose de los carteles americanos.

Para la película *Su otra esposa* (Desk Set, 1957, Walter Lang), Jano escoge el retrato expositivo de la pareja con los rostros frontales y sonrientes de los actores protagonistas Katharine Hepburn y Spencer Tracy con un robot femenino dibujado entre ambos. Sin embargo, aunque un poco más divertido, es el retrato femenino colectivo que Balonga Cassar realiza para la comedia británica *Siete esposas para un marido* (The Constant Husband, 1955, Sidney Gilliat), película que narra los típicos brotes de amnesia de un británico al que se le olvida que está casado e intenta hacerlo varias veces. En la parte

superior de un siete de color pardo, Balonga sitúa con pequeños dibujos de humor gráfico las imágenes femeninas, centrando la atención en la caricatura del marido (Rex Harrison) recostado sobre el suelo y con una soga que va de su cuello a la parte superior del número y sobre el fondo verde, en torno al halo de luz amarillenta que los bordea, dibuja siete labios rojos flotando en alusión a las esposas. También con cierto tinte de humor está el retrato de la pareja que Jano diseña para el cartel de *Mi desconfiada esposa* (Designing Woman, 1957, Vincente Minnelli), en el que Jano refleja con un plano de conjunto, de pie y casi de perfil a la actriz Lauren Bacall, con la cabeza vuelta hacia el hombro derecho, expresando así la desconfianza hacia su esposo (Gregory Peck). Sin embargo, para el retrato de éste escoge el modelo de cabeza sin cuello, inclinándola levemente hacia la derecha sobre la diagonal, mirando a la figura femenina y sobrepasando una franja malva que hay tras él que contrasta a su vez con las carnaciones amarillentas de ambos y el vestido verde hierba de ella, y todo integrado sobre el fondo blanco del papel.

En relación a las viudas, encontramos el cartel anónimo de la película *La viuda alegre* (The Merry Widow, 1952, David Miller) que presenta un enorme primer plano del rostro de la actriz Lana Turner realizado con tonalidades claras de azul de Prusia que representa a una millonaria a la que corteja un conde (Fernando Lamas) enviado por el rey de Marshovia con objeto de conquistarla para que ésta los saque de apuros económicos. En el lateral derecho y con un tamaño que ocupa un cuarto del cartel, se encuentra el retrato de la pareja bailando. También de la misma actriz y sobre esta temática de las viudas, está el cartel que la Mcp realiza para *Imitación a la vida* (Imitation of Life, 1959, Douglas Sirk) con un diseño más propio de los sesenta. El cartelista retrata a Lora Meredith (Lana Turner), una actriz viuda en paro que vive con su hija adolescente, en el lateral derecho, casi de perfil, con la cabeza levantada y la mano cogiéndose a la vez el collar de perlas que lleva en el cuello y su barbilla en un claro gesto esperanzador. Tras ella y, en el lateral izquierdo, coloca tres recuadros de color, incluyendo en el superior el rostro del fotógrafo (John Gavin) que se enamora de ella y la imagen de la pareja en el del centro.

4.4.4.6. Princesas, reinas y amantes de la nobleza

En los años cincuenta y sesenta hay cierto interés por la vida de mujeres que han llegado a lo más alto del poder hasta entonces permitido. como todo lo relacionado con la emperatriz Sissi de Austria, la zarina y sobre todo la posibilidad de enamorarse de un rey o un emperador. Pues a la temática femenina del interés por encontrar un buen marido, un buen partido como se decía entonces, se le unirá también el soñar e idealizar con la posibilidad de convertirse en una cenicienta.

Entre las películas más tempranas está la producción norteamericana *La zarina* (A Royal Scandal, 1945, Otto Preminger) para la que Soligó realiza un cartel con el diseño de retrato individual acompañado del doble retrato de la pareja. Pues, ocupando el centro y la parte superior, dibuja el retrato frontal en plano medio de la zarina Catalina la Grande (Tallulah Bankhead), con el vestido y las carnaciones amarillentas que contrastan con el fondo malva. En el centro del lateral izquierdo retrata a la pareja formada por Alexei Chernoff (William Eythe), joven rebelde del que se enamora Catalina sin saber que pretende derrocarla, y Anna Jaschikoff (Anne Baxter), la joven a la que éste realmente ama y con la que se escapa con la permisividad de la zarina. En la misma diagonal y en la escuadra inferior derecha, Soligó dibuja otra escena con el joven oficial sentado en el suelo y la zarina recostada sobre sus piernas.

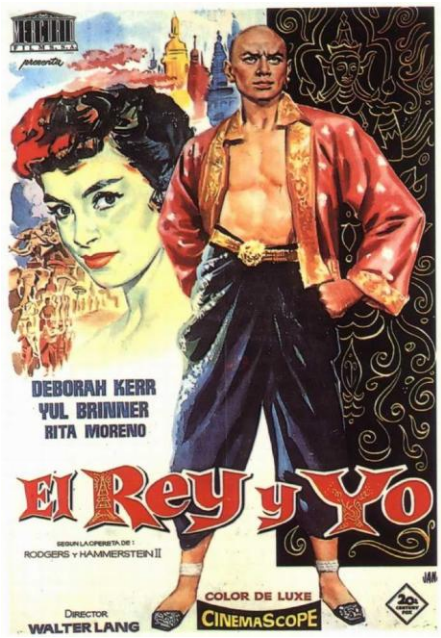


Ilustración 127. El rey y yo, 1956, cartel de Jano.

En el cartel de *Ana y el rey de Siam* (Anna and the King of Siam, 1946, John Cromwell), Soligó utiliza el triple retrato de una triangulación amorosa. En la parte central y superior, sobre un fondo rojo con simulación de cortinas, dibuja sentado al rey (Rex Harrison) como si le estuviese hablando a la protagonista y, junto a éste, de pie y a la izquierda, captada con un plano americano corto, se encuentra el retrato en posición de tres cuartos de Anna Owens (Irene Dunne), con un vestido de volantes amarillento que hace juego con sus carnaciones pálidas. En la parte más baja del cartel y a lo largo dibuja a Tuptim (Linda Darnell), la concubina favorita del rey. De una película con la misma temática, *El rey y*

yo (The King and I, 1956, Walter Lang) (Ilustración 127), Jano realiza algunos carteles. En dos de ellos dibuja al actor Yul Brynner de cuerpo entero, en uno de pie y en otro sentado y tras él, en ambos carteles, coloca el rostro de la institutriz protagonista (Deborah Kerr) pero en ninguno da cabida a otros personajes como lo había hecho Soligó en el de Ana y el rey de Siam.

Otro cartel de Soligó sobre esta temática es el que diseña para la película *Desiré* (Désirée, 1954, Henry Koster), en el que realiza un retrato de espaldas del personaje femenino (Jean Simmons), captado desde los hombros con la cabeza apoyada en el hombro de Napoleón (Marlon Brando), retratado a su vez frontalmente. Soligó realiza un retrato de la pareja poco común, contraponiendo los bustos de ambos y dibujando en los dos extremos pequeñas escenas, en las que aparece la pareja bailando en el lateral izquierdo y una batalla en el derecho.

Ilustración 128. La hija del embajador, 1956, cartel de la Mcp.

Una de las temáticas más populares de los cincuenta es la de la vida de la emperatriz Sissi de Austria, llevada al cine en varias películas austríacas, de las que Jano realiza algunos carteles en los que dibuja a la protagonista (Romy Schneider) recurriendo a diferentes modelos de retrato. Utiliza el rostro de este personaje femenino como fondo en el cartel de *Sissi emperatriz* (Sissi, die junge Kaiserin, 1956, Ernst Marischka), ocupando la escuadra superior derecha, con la cabeza inclinada hacia la izquierda y mirando con gesto de felicidad al frente. A continuación del cuello de la misma, con un tamaño la mitad de grande que el rostro de la actriz y pegado al lateral inferior derecho, incluye el plano de conjunto frontal del emperador sentado en su trono (Karlheinz Böhm). En el hueco del lateral izquierdo, Jano incorpora un grupo de caballistas -posiblemente capitaneados por el emperador- y en la franja inferior y a lo largo, en el espacio restante, coloca los créditos. Para otro cartel de esta película, Jano escoge el retrato de un personaje individual glamuroso. En este caso dibuja un plano de conjunto de la actriz de pie, casi de espaldas, con la cabeza girada hacia atrás, sonriente, con un largo y voluptuoso vestido rosa, un collar de perlas,

el pelo recogido en una cola adornada con una diadema o cinta de flores paseando por los jardines del palacio[21]. Sin embargo, para el cartel de *El destino de Sissi* (Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin, 1957, Ernst Marischka) escoge el retrato de la pareja. Jano realiza aquí un cartel más barroco, de carácter descriptivo, con la intención de resumir con pocas escenas el destino de la emperatriz. En el lateral izquierdo retrata con un plano medio a Sissi (Romy Schneider) erguida, con el cuerpo casi de perfil abrazando al emperador (Karlheinz Böhm), situado a la altura del pecho de ésta. Junto a estos, Jano representa también con un plano medio, siguiendo una alineación en diagonal que acaba en el ángulo inferior derecho, la imagen de la emperatriz niña en plano americano corto y frontal. En la parte derecha, para completar la escena romántica, Jano dibuja unas góndolas y en una de ellas a la pareja en medio de un escenario paradisíaco.

En esta misma línea, Jano dibuja también el cartel de la producción norteamericana *Anastasia*, dirigida por Arthur Laurent en 1956, para el que escoge la alineación inclinada de los personajes, en este caso, situándola en el lateral izquierdo, siguiendo un orden estelar. En la parte superior dibuja el plano medio corto del general ruso, exiliado en Francia tras el triunfo de la Revolución Bolchevique en Rusia, Sergei Pavlovich (Yul Brynner), en el centro y bajo la imagen de éste, el retrato de Anastasia (Ingrid Bergman) sentada y apoyada sobre el tablero de una mesa, ataviada de traje y joyas que identifican su origen noble, con gesto serio y captada con un punto de vista alto. A continuación y en la parte más baja de la alineación, en el espacio que queda en la parte inferior izquierda del cartel y con un tamaño la mitad de grande que el de Anastasia, Jano dibuja la escena del abrazo emotivo entre las actrices Helen Hayes e Ingrid Bergman, que representan el reencuentro de Anastasia con su identidad.

Dentro del retrato de parejas hay varios carteles de películas de esta temática que se filman a finales de los cincuenta y que presentan a la misma interactuando de forma más romántica, como el afiche titulado La mujer codiciada de la película *Astucias de mujer*

[21] De la emperatriz en el jardín hay dos versiones. Una es más descriptiva y detallista, en la que Jano dibuja cada uno de los pliegues del vestido, los setos y el macetero del muro del jardín y otra en la que simplifica los pliegues del vestido, incluye estampaciones sobre el mismo y representa el jardín con una masa de color verde si entrar en detalles. Jano consigue en esta segunda versión una gama cromática más luminosa que obliga al observador a centrar más la mirada en el personaje retratado que en la versión anterior.

(Diane, 1956, David Miller), en el que Esc retrata los primeros planos del actor Roger Moore como príncipe Enrique II heredero de la corona de Francia besando en la mejilla izquierda a Diana de Poitiers (Lana Turner), su amante. En esta misma línea, en el cartel de *La hija del embajador* (The Ambassador's Daughter, 1956, Norman Krasna) (Ilustración 128), la Mcp dibuja la escena de la pareja pero en este caso con la iniciativa femenina. En la parte superior, y ocupando los dos tercios del cartel, realiza el retrato en plano medio del senador norteamericano Cartwright (John Forsythe) y tras él, el de la hija del embajador (Olivia de Havilland) que apoya su brazo y su cuerpo en la espalda y el hombro izquierdo del actor a la vez que acerca su cara y su boca al oído de éste. Escenas amorosas que también se recrean en el cartel que Jano diseña para la película *Romanoff y Julieta* (Romanoff and Juliet, 1961, Peter Ustinov), con un diseño menos complejo que en los anteriores carteles, coloca los rostros de perfil de la pareja en una viñeta de fondo azul, situada en el centro del cartel. En una alineación en diagonal dibuja el rostro de los actores Sandra Dee y John Gavin con sus labios muy cerca con intención de besarse, mientras que, con un dibujo de humor gráfico, casi caricaturesco, presenta el plano de conjunto de Romanoff (Peter Ustinov) de pie y delante de la viñeta de los enamorados.

Sin embargo, a finales de los sesenta se vuelve a retomar el diseño del retrato del personaje en solitario, en carteles como el que Jano realiza para *Ana Karenina* (Anna Karenina, 1967, Aleksandr Zarkhi), en el que destaca el rostro frontal en primer plano de la joven aristócrata (Tatyana Samojlova) dibujada con gesto de preocupación sobre un fondo en el que predominana los colores azul, magenta y verde entre otros que simbolizan la vida ajetreada de este personaje femenino de la novela de León Tolstoi adaptada al cine, aunque ubica una pequeña viñeta en la parte inferior derecha del retrato femenino con un fotograma de la pareja en amarillo y negro.

4.4.4.7. Imagen frívola de la mujer

En el cine también se banaliza la imagen de la mujer presentándola de forma frívola, superficial, al menos en sus títulos, unas veces resaltando o haciendo hincapié en su belleza o encantos y otras identificándola por su pelo, su físico o relacionándola con algo evocador. En ocasiones el papel representado también profundiza en esa imagen superficial y estereotipada de la mujer que nada tiene que ver con su realidad sino más

bien con un producto comercial, que distrae y suscita apego y ternura por parte del público.

Entre los afiches de películas que destacan la belleza femenina y la utilizan como argumento o título de las mismas, encontramos un precedente en el cartel que Soligó realiza para la comedia británica *Coqueta hasta el fin* (French Without Tears, 1940, Anthony Asquith), en el que escoge el diseño del retrato de la pareja frontal, acompañada de otros personajes. Soligó dibuja el rostro de la joven protagonista (Ellen Drew) -una joven que regresa de estudiar en Francia a su pueblo en Inglaterra y flirtea con los amigos de su hermano- en primer plano, con gesto coqueto y a continuación el rostro del joven que se queda con ella (Ray Milland). Otro cartel es el que realiza Emilio Chapí para *La bella del Yukon* (Belle of the Yukon, 1944, William A. Seiter) con la protagonista Belle (Gypsy Rose Lee), una cantante y bailarina que, cuando llega al local de su novio para actuar, se lo encuentra con otra mujer. Chapí la retrata con un plano de conjunto, vestida de cantante y bailarina de salón, con gesto coqueto y persuasivo.

El tema de las damas que trabajan en salones flirteando con los hombres lo lleva el cine en varias ocasiones a la pantalla, sobre todo en lo relacionado con la imagen frívola que se proyecta de esas mujeres fatales. Por lo que, a partir de los cincuenta, el término "bella" acompaña a los títulos de carteles de dramas cinematográficos como el de *La bella del Pacífico* (Miss Sadie Thompson, 1953, Curtis Bernhardt), en el que Soligó vuelve a sorprender con sus retratos. En este caso realiza un triple retrato, colocando en el centro el rostro de Sadie Thompson (Rita Hayworth), captado con un punto de vista bajo que permite resaltar el gesto seductor y coqueto de la artista. Y, alineados en el margen inferior derecho, sitúa las cabezas de los dos hombres en disputa: Phil O'Hara (Aldo Ray), sargento de la marina estadounidense que se enamora de Sadie, la joven que trabaja en el club nocturno de Samoa, y Alfred Davidson (José Ferrer) que desaprueba la vida que lleva ésta.

Con el término "bella" encontramos también carteles de comedias de enredo como el que realiza la Mcp para la película *La bella campesina* (La bella mugnaia, 1955, Mario Camerini), una adaptación italiana de la novela española "El sombrero de tres picos", de Pedro Antonio de Alarcón, con un primer plano frontal del rostro de la campesina (Sofía

Loren) con gesto coqueto, ingenuo y seductor y bajo ella el retrato del embajador mujeriego (Vittorio De Sica) retratado con cara de sorpresa, en pijama y portando una escopeta.

También en esa misma línea está el cartel que realiza Jano de *La Bella mentirosa* (Die schöne Lügnerin, 1959, Axel von Ambesser), una producción alemana que presenta los enredos de una corsetera (Romy Schneider) que llega a ser condesa y moverse en los ambientes del Zar Alejandro de Rusia, complicándose cada vez más sus líos y mentiras. Jano la representa con gesto coqueto y triunfador, en un plano medio frontal, con un vestido blanco escotado, el pelo recogido en un moño atrás y sin joyas, quitándose uno de los guantes blancos, mientras que pone su oído para escuchar lo que le susurra el zar Alejandro I (Jean Claude Pascal), dibujado de perfil en el lateral derecho, levemente inclinado hacia ella.

Ilustración 129. Una cara con ángel, 1957, cartel de la Mcp.

Hay películas que se esfuerzan en transmitir una imagen edulcorada de la mujer buscando el afecto y el apego del público a ese modelo femenino en la sociedad de la posguerra que se prolonga más allá de la mitad del siglo XX. Tanto en las imágenes de los carteles como en los títulos de estas películas se intenta transmitir la idea, realizándose retratos de mujeres que muestran una vez más esa imagen frívola e interesada que los guionistas construyen para sus personajes.

Los precedentes los encontramos en carteles de películas que en sus títulos y contenidos les rebajan la edad o tratan con cierta benevolencia su juventud pero mostrando en sus gestos una inocencia superficial y frívola.

Entre algunos de ellos destacan los que realizan José María y Tulla para la comedia romántica con tintes de cine negro *Mi niña es una dama* (Shady Lady, 1945, George Waggner), en los que, de manera casi acorde, retratan al personaje femenino Lee (Ginny

Simms), sobrina de un antiguo jugador de cartas que tras salir de la cárcel se lleva a Chicago a ésta para convertirla en artista, con un plano de conjunto frontal bailando sola como si flotase en el aire, mientras que la observan los rostros flotantes de tres actores masculinos sobre un fondo lleno de bailarines y notas musicales alusivas a los salones y teatros de la ciudad.

Otra película es *Mujercitas* (Little Women, 1949, Mervyn Leroy) de la que Jano realiza, en 1971, un cartel para su primera reposición en España, en el que recurre al retrato de la pareja, con Jo (June Allyson), la cuarta hija de un hombre que está en el frente durante la Guerra de Secesión y que, tras casarse sus tres hermanas, se va a Nueva York como escritora, enamorándose allí de Laurie Lawrence (Peter Lawford), dibujado de perfil sentado frente a ella.

En el cartel de la comedia romántica *Una cara con ángel* (Funny Face, 1957, Stanley Donen) (Ilustración 129), la Mcp realiza el retrato monocromático del rostro de Jo Stockton (Audrey Hepburn), una joven librera que se convierte en la mejor modelo de París gracias a que la descubre un fotógrafo de una revista de moda famosa. Los cartelistas de la Mcp la dibujan ocupando el centro del cartel, en posición de tres cuartos hacia la derecha pero con la mirada girada hacia el espectador, con gesto que expresa cierta timidez e ingenuidad pero al mismo tiempo sensualidad. A ambos lados de ésta, incluyen también dos figuras femeninas vestidas con ropas negras que expresan con sus cuerpos algunas poses de baile y, bajo el rostro de la actriz, un dibujo panorámico de la ciudad.

Con esta imagen edulcorada de la mujer también se trata el tema de la prostitución en películas como la comedia romántica *Irma la dulce* (Irma la douce, 1963, Billy Wilder), de la que Mataix dibuja un cartel en el que retrata a Irma (Shirley MacLaine) de pie apoyada en una puerta abierta con un perrito en el brazo derecho, un bolso y un pitillo en el izquierdo, dejando ver su muslo izquierdo a través de la separación de los extremos de la minifalda, mientras la contempla el infeliz gendarme (Jack Lemmon) que se convertirá en su nuevo protector, quien por amor la dejará hacer el viejo oficio.

Otra imagen muy proyectada en el cine es la que presenta a la mujer como personaje preferido, bien por su aspecto físico como el color de su pelo o bien por sus habilidades

como mujer, aunque en menor medida, pero siempre centrándose en la superficialidad de la misma y en una buena cantidad de tópicos.

Ilustración 130. La condesa descalza, 1954, cartel de ALC.

Como precedentes de esta preferencia antes de los cincuenta encontramos el cartel que Soligó realiza para la película *Una entre un millón* (One in a million, 1936, Sidney Lanfield), en el que retrata a Sonja Henie (Greta Muller), una joven patinadora que es descubierta por un empresario del espectáculo, con un plano de conjunto casi frontal, sustentada sobre el patín derecho, vestida con un traje rosa, con cara sonriente y angelical, ocupando prácticamente toda la parte central del cartel y dejando solo el lateral inferior derecho para las cabezas recortadas de los dos actores masculinos. A la joven la hace acompañar de un halo blanco rodeada de estrellas y notas musicales que nos recuerdan que se trata de una comedia musical romántica. También el cartel de principios de los cuarenta de *Mi chica favorita* (My gal sal, 1942, Irving Cummings), una biografía musical, en el que Soligó realiza el doble retrato de la actriz Rita Hayworth. En el primero la retrata de plano medio y gran tamaño, con gesto coqueto y sonriente, inclinada hacia atrás, ocupando todo el lateral derecho y en el segundo, menos perceptible que el anterior, la dibuja con un plano entero en la parte central de la franja inferior bailando; y, en la esquina inferior izquierda, siguiendo la diagonal creada por los dos retratos anteriores, coloca el primer plano del biografiado compositor, el actor y cantante Paul Dreiser (Victor Mature), en posición de tres cuartos, con la cabeza girada hacia el posible observador del cartel.

Sin salirnos de esta década encontramos el cartel de la película *¡Detengan a esa rubia!* (Hold That Blonde, 1945, George Marshall), en el que la Mcp intenta presentar una imagen más seria de la mujer, aunque se queda en una mera anécdota, ya que para esta comedia romántica dibuja a Sally Martín (Veronica Lake) vestida de negro apuntando con una pistola al extravagante millonario (Eddie Bracken) que se encuentra de espaldas.

Más frívolas aún son las imágenes de los carteles de las películas de principios de los años cincuenta como las de la comedia musical de enredo *Los caballeros las prefieren rubias* (Gentlemen prefer blondes, 1953, Howard Hawks). Pues, en un cartel de firma irreconocible, aparecen dibujadas las dos protagonistas, Lorelei (Marilyn Monroe) y Dorothy Shaw (Jane Russell), dos cantantes y bailarinas de salón, una rubia y otra morena, que se embarcan en un crucero para conquistar a un millonario, vestidas de bailarinas de espectáculo, con posturas coquetas y seductoras.

Otro tratamiento de la imagen femenina dentro de esta temática es el que la presenta como algo singular y único de forma individual o colectiva. Un claro precedente de ello se aprecia en el cartel que Soligó realiza para el película *La reina de la canción* (Lillian Russell, 1940, Irving Cummings), retratando a la famosa cantante femenina Lillian Russell (Alice Faye) de pie y frontalmente, con cuatro cabezas de actores masculinos flotando, dos a cada lado de su cuerpo.

Un cartel de principios de los cincuenta que presenta este modelo de estrella femenina destacando por su belleza y singularidad, con las cabezas de los actores masculinos más representativos en un lateral, es el que ALC diseña para la película *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa, 1954, Joseph L. Mankiewicz) (Ilustración 130). ALC retrata a la bailarina María Vargas (Ava Gardner) frontalmente y de pie, descalza, con un vestido de fiesta y un zapato en la mano derecha, con una expresión marcadamente sensual tanto en el cuerpo como en su rostro[22], dibujando en una alineación vertical los rostros de los tres actores masculinos (Humphrey Bogart, Rossano Brazzi y Marius Goring).

Para el cartel de la comedia romántica *Sabrina* (1954), película dirigida por Billy Wilder, tanto Albericio como la Mcp escogen el doble retrato de Sabrina, la hija del chófer de una familia pudiente británica que, tras llegar de su formación en París, coquetea y trastorna a los dos hermanos Larrabee. En su cartel, Albericio crea una composición en escuadra, colocando en una alineación en zigzag que va de arriba abajo los rostros de los dos hermanos (Humphrey Bogart y William Holden), seguidos del primer retrato de Sabrina (Audrey Hepburn). Albericio dibuja a la protagonista de pie, en posición de tres cuartos hacia la derecha, vestida elegantemente, con el pelo recogido

[22] ALC consigue plasmar esta imagen de Ava Gardner en solitario, con una expresión sensual de mayor fuerza que la del cartel americano que tiene idéntica posición pero con uno de los personajes masculinos detrás de ella abrazándola por la cintura.

y portando un vestido palabra de honor de cola corta con estampaciones florales en la parte del pecho y en las zonas bajas y con guantes blancos largos que le llegan a los codos. En el suelo, dibujada de cuerpo entero casi tumbada, apoyándose sobre el codo izquierdo y con ropas menos elegantes se encuentra el segundo retrato de la actriz. Una imagen que representa a la joven Sabrina en sus años adolescentes, mirando hacia el posible espectador con cara de ingenua. Sin embargo, en el que dibuja la Mcp, los rostros se alinean de arriba abajo en el lateral superior izquierdo, siguiendo el mismo orden que el anterior pero, en este caso, con el rostro de Sabrina (Audrey Hepburn) en la parte central con un tamaño el doble de grande que el de los dos actores masculinos, mientras que se mantiene la imagen de la joven tumbada en el suelo como en el de Albericio, solo que aquí el vestido es de color ocre claro en lugar de verde.

Ilustración 131. Gigi, 1958, cartel de Jano.

En el cartel de la película musical romántica norteamericana *Gigi* (1958) (Ilustración 131), dirigida por Vincente Minnelli, Jano dibuja a la joven aprendiz a cortesana, Gigi (Leslie Caron), con un plano entero frontal, de pie, con las piernas abiertas, el rostro con gesto ingenuo y tapándose los oídos con su sombrero amarillo. Tras ella, siguiendo una alineación en diagonal, dibuja el rostro de Honore (Maurice Chevalier), tío del joven mujeriego Gaston con el que la quiere casar su madre. Un gesto de inocencia, ingenuidad y cierta coquetería escondida que Martí Ripoll también le pone al retrato que realiza de la actriz Brigitte Bardot en el cartel de la comedia francesa centrada en la II Guerra Mundial *Babette se va a la guerra* (Babette s'en va-t-en guerre, 1959, Christian- Jaque). Martí incluye un triple retrato de la protagonista: el primero ocupa la parte central y superior del cartel con ésta mirando de reojo y mordiéndose la punta de los dedos, el segundo en una escena en la que se apoya sobre su mano derecha para echar un vistazo a una nota, mientras que es observada por su instructor militar y el tercero, resuelto con un dibujo de humor gráfico, aparece risueña

con un paracaídas en la mano derecha y un cepillo de limpieza en la otra. Los tres retratos sintetizan el papel que la protagonista encarna en la película, su reclutamiento por el ejército británico para que coquetee con los oficiales alemanes, su formación y el peligro que crea en la seguridad aliada con su ineptitud.

A mediados de los sesenta, Montalbán vuelve a hacer uso de estos retratos femeninos en su cartel de la segunda reposición en España (1966) de la película *Escuela de Sirenas* (Bathing Beauty, 1944, George Sidney) dibujando a la actriz Esther Williams en bañador subiendo de perfil las escaleras de una piscina, con la cabeza girada hacia el frente y con el gesto alegre y complaciente.

Sin embargo, algunas de las imágenes más frívolas están en las películas cuyos argumentos y títulos identifican a la mujer con algún objeto evocador o con carga simbólica sensual como, por ejemplo, el fuego, las candilejas, los astros, las zapatillas, etc.

Anterior a los cincuenta destaca el cartel que Soligó diseña para la película *La rubia de los cabellos de fuego* (Incendiary Blonde, 1945, George Marshall), en el que realiza el doble retrato de la vida de la animadora Texas Guinan (Betty Hutton), desde su mísera juventud hasta convertirse en la reina de los clubs nocturnos, en uno bailando canciones de revista y en otro cortejada por un hombre.

En el cartel de otra película musical *Luces de Candilejas* (There´s No Business Like Show Business, 1954, Walter Lang), una película que trata de una familia de actores que se gana la vida con el espectáculo, Jano recurre al retrato femenino en solitario, dibujando a la actriz Marilyn Monroe frontalmente, de pie, con una pose más coqueta que de baile, portando un vestido dorado con diminutas lentejuelas negras, acabado en una cola rosa y flotando sobre una nube azul llena de infinitas estrellas.

Un clásico de la comedia musical con tintes románticos es la película *La zapatilla de cristal* (The Glass Slipper, 1955, Charles Walters) (Ilustración 132), una versión del cuento de cenicienta, de la que Jano escoge para su cartel la imagen coqueta de Ella (Leslie Caron), destacando el rostro en posición de tres cuartos hacia la izquierda que muestra el lado derecho de la cara, con gesto ingenuo, apoyado en la mirada de reojo y el juego de manos con los dedos cruzados cerca de su barbilla. En otro cartel y con un

punto de vista bajo, Jano dibuja el rostro de la actriz Sofía Loren en *La sirena y el delfín* (Boy on a Dolphin, 1957, Jean Negulesco). En este nuevo afiche, Jano le da todo el protagonismo a Fedra (Sofía Loren), una joven pescadora de esponjas que encuentra una estatua de un muchacho subido en un delfín. Para este cartel Jano escoge un retrato femenino individual de rostro frontal, con la cabeza levantada, echada levemente hacia atrás y gesto placentero.

Hay dos carteles que Jano realiza para la película *Brazos de terciopelo* (Bus Rileys's Back in Town, 1964, Harvey Hart), en los que refleja con claridad las argucias y manejos de una mujer casada sobre un antiguo novio soltero. En ambos muestra a la mujer recurriendo a sus estrategias seductoras. En uno, Jano representa a la joven esposa de un hombre rico (Ann Margret) que quiere seducir a su antiguo novio, con un plano entero, en escorzo, tumbada boca abajo pero sin apoyarse en nada, flotando con una copa en las manos y mirando al frente coquetona y sonriente. Tras ella, en la parte superior, dibuja el rostro en posición de tres cuartos hacia la izquierda de Bus Riley (Michael Parks), el antiguo novio de la joven esposa, recién licenciado que busca trabajo. Una banda vertical de color rojo y rectangular situada tras ellos simboliza el juego peligroso en el que se encuentran implicados los dos personajes. En el otro, aunque Jano recurre también al retrato de la pareja, la imagen es más dramática pues dibuja a la mujer casada vestida con un camisón blanco, de rodillas y abrazada a las piernas de su antiguo novio, con una mancha más suelta que en el anterior a base de agudas, con colores claros y transparentes.

Ilustración 132. La zapatilla de cristal, 1955, cartel de Soligó.

4.4.4.8. Imagen cómica

Posiblemente una de las imágenes más retratadas por nuestros cartelistas es la de las artistas femeninas en las comedias filmadas en Hollywood. Su optimismo y belleza lleva a los guionistas y directores de cine a filmar comedias en las que lo femenino tiene

un papel predominante, bien de forma frívola o bien con intención de transmitir lo placentero que es reír.

En los años en los que se centra esta investigación se proyectaron cientos de comedias en los cines y las paredes de los mismos y las ciudades se llenaron de imágenes cómicas con los rostros de las estrellas femeninas del momento; sin embargo, por razones de eficacia y de relación con el contenido de la misma, el análisis se centrará en cuatro apartados en los que se considera la imagen femenina en comedias y musicales con nombres de mujer o que hacen referencia a ésta y su mundo en películas en las que ella juega un rol importante.

Los carteles de comedias que hacen referencia al mundo de la mujer se remontan a finales de los años treinta, un claro ejemplo de ello es el cartel que Jano realiza de la película *Mujeres* (The Women, 1939, George Cukor), en el que retrata a una mujer casada (Norma Shearer) tirando del cabello de una dependienta (Joan Crawford) con la que su marido tiene un lío[23].

Para la comedia llena de equívocos y bromas *Mamá es mi rival* (Mother is a Freshman, 1949, Lloyd Bacon) (Ilustración 133), en la que una atractiva viuda inicia los estudios en la misma universidad que su hija, Soligó dibuja, ocupando la mitad superior del cartel, los primeros planos de la pareja, integrada por el perfil del profesor Richard Michaels (Van Johnson) y la viuda Abby Abbott (Loretta Young) que le está cogiendo la cara y mirando hacia el observador del cartel con gesto ingenuo; mientras que, en la parte baja y pegada al lateral derecho, retrata de cuerpo entero a la hija (Barbara Lawrence) en posición de tres cuartos con los brazos cruzados y gesto resignado. Como complemento de los retratos, Soligó incluye un halo amarillento alrededor de los tres personajes, con pares de rayas a modo de metáforas visuales que indican los destellos del enamoramiento de la pareja con un pequeño corazón intercalado entre los nombres de ambos actores, finalizando los bordes del cartel con espacios verdes que indican la suave rivalidad entre ambas mujeres.

[23] Jano realiza el cartel de una auténtica *screwball comedy* en la que intervienen varias actrices femeninas que actúan como amigas de la esposa cotilleando y enredando aún más la situación pero que él ha simplificado con la escena del tirón de pelos, diferenciándose en esto del cartel oficial, aunque en el mismo aparezca, entre otras imágenes, una pelea con tres mujeres.

Sin embargo, para el cartel de la comedia de enredo *Si ella lo supiera* (Everybody Does It, 1949, Edmund Goulding), Soligó, aunque recurre a la triangulación cómica con la pareja y la tercera persona en conflicto, escoge un gag más tópico y alegre. Dibuja enojada a la cantante de ópera (Linda Darnell) con un palo de cepillo de barrer en la mano en la mitad superior derecha y, debajo de ella y de perfil, a la diva de la canción (Celeste Holm), dirigiendo el ensayo musical del preocupado marido de Linda (Paul Douglas), cuyo enorme rostro frontal ocupa gran parte del cartel, poniendo de manifiesto que tiene mejores dotes para el canto que su esposa.

Menos cómica pero más elocuente es la imagen de la actriz Elizabeth Taylor en el cartel anónimo de *El padre de la novia* (Father of the Bride, 1950, Vincente Minnelli), aunque no menos patética, pues el cartelista ha escogido para este retrato femenino un punto de vista bajo que realza el gesto ingenuo y sonriente de la actriz. En la misma alineación en diagonal, bajo el retrato femenino, se encuentra el busto frontal del padre (Spencer Tracy) ajustándose la corbata con gesto de haberlo resuelto todo.

Ilustración 133. Mamá es mi rival, 1949, cartel de Soligó.

En esta misma línea, Jano incide en esa imagen ingenua pero cargada a la vez de sensualidad con el retrato que realiza de la actriz Sofía Loren en tres de los carteles de la comedia italiana *La ladrona, su padre y el taxista* (Peccato che sia una canaglia, 1954, Alessandro Blasetti). En el primero de ellos, con un estilo más parecido al cómic tanto en la ejecución de los trazos como en el uso de las tintas, Jano centra la imagen frontal de la joven ladrona (Sophia Loren) levemente inclinada hacia la derecha, con un vestido blanco escotado, mordiendo suavemente un hilo metálico, con el gesto ingenuo y la mirada placentera. En cada extremo de la alineación en diagonal coloca a los otros dos personajes masculinos con un tamaño más reducido. En la parte superior con predomino de la línea dibuja de color gris y ocre verdoso al taxista (Marcello Mastroianni) en combinación con el paisaje urbano que hay tras él y en el extremo opuesto, ocupando la esquina inferior izquierda, realiza con otro plano americano al

padre de la joven (Vittorio De Sica). En el segundo cartel, más colorista que el anterior y resuelto con su técnica habitual de trazo firme de los sesenta, dibuja a los tres personajes en una alineación en diagonal, dentro de una composición oval, pero invirtiendo el orden. En este caso dibuja el rostro del padre en posición de tres cuartos con una escala de grises y dentro de una pequeña viñeta, seguido del plano americano corto de la actriz con una pose sensual, enfatizada por la posición de su cuerpo en tres cuartos y la colocación de su mano derecha en la cadera, mientras que con la izquierda se levanta el pelo. A continuación de ésta y de un tamaño más pequeño dibuja también con un plano americano corto al taxista que la mira atentamente. En el tercero, Jano escoge un formato horizontal con una aplicación del color más suelta a modo de acuarela, de estilo italiano. Pues dibuja una escena que sucede dentro del metro o de un autobús en la que integra a los tres personajes, con la joven colocada de espaldas distrayendo a un señor que hay tras ella, mientras que su padre le extrae la billetera del bolsillo de la chaqueta y el taxista los observa.

Una mezcla entre imagen cómica y desafiante a la vez es lo que nos transmite el retrato que Macario hace para el cartel de la comedia negra de romance e intriga *La misteriosa dama de negro* (The Notorious Landlady, 1962, Richard Quine), en el que dibuja el busto incompleto de una misteriosa viuda Karlyle (Kim Novak), dueña de una lujosa mansión londinense y sospechosa de haber asesinado a su esposo, con el brazo derecho levantado, apoyando la mano con una pistola en su frente, mientras que mantiene un gesto atractivo, retraído, elegante, misterioso e inocente.

También se realizan películas con nombres de mujer en sus títulos, en las que se proyectan esas imágenes cómicas, inofensivas, retraídas, frívolas, inocentes, alocadas y calamitosas a nivel internacional y que son igualmente captadas o enfatizadas por nuestros cartelistas en los reclamos publicitarios que diseñan para darlas a conocer a un público más restringido. Así, por ejemplo, destacan entre otros, el cartel que realiza Jano en 1976 para el filme *Mary Poppins*, dirigido por Robert Stevenson en 1964, un musical infantil de carácter fantástico, con la doble representación de la pareja de actores (Julie Andrews y Dick Van Dyke) con sus rostros sonrientes en la parte superior y luego bailando alegremente sobre los tejados; o el primer plano frontal que escoge del rostro de la actriz Giulietta Masina para el cartel del drama italiano *Giulietta y los*

espíritus (Giulietta degli spiriti, 1965, Federico Fellini), sonriente, con mirada inocente e ingenua, haciéndola acompañar de otras imágenes de la misma de menor tamaño y distintas secuencias del filme; o el que escoge Macario para la comedia romántica brasileña *Gabriela* (Gabriela, cravo e canela, 1983, Bruno Barreto), en el que dibuja a la joven actriz Gabriela Braga sentada en el sombrero que porta el actor Marcello Mastroianni.

A veces esa imagen cómica se transforma en otra más disparatada o ingenua en los carteles que presentan a las estrellas femeninas. Así tenemos el retrato que Jano hace de la actriz Marilyn Monroe en el cartel de la comedia musical *Amor en conserva* (Love Happy, 1949, David Miller), cuya cabeza está rodeada de los retratos caricaturescos de "Los Hermanos Marx", destacando los labios rojos del resto de su rostro azulado, como una expansión cromática del fondo que la rodea, que queda delimitado por trazos a modo de dibujo. Más colorista, sensual y alocado es el rostro que dibuja Mataix de la actriz en su cartel de esta misma película, aunque mantiene las imágenes de humor gráfico de Los Hermanos Marx.

Ilustración 134. Pan, amor y fantasía, 1954, cartel de Mataix.

En esta misma línea están los retratos que se realizan de la actriz Gina Lollobrigida en los carteles de dos comedias italianas que están centradas en dos historias de unos mismos personajes. Uno es el cartel que Mataix dibuja para *Pan, amor y fantasía* (Pane, amore e fantasia, 1954, Luigi Comencini) (Ilustración 134), con la actriz acompañada del actor Vittorio De Sica y los otros son dos de los carteles dibujados por Jano para la película Pan, amor y…celos (Pane, amore e gelosia, 1954, Luigi Comencini). Mataix en su cartel sigue el tópico del retrato femenino de rostro ingenuo y despreocupado, con la cabeza frontal de la actriz, dibujando tras ella la imagen del actor masculino; mientras que Jano escoge para su primer cartel el modelo de retrato con personaje masculino de perfil en primer plano de tamaño pequeño y para la actriz, el de plano medio frontal de

tamaño grande con gesto de enfado, aunque para el segundo repite el tópico de la actriz dando la espalda a Vittorio De Sica, como el usado por Mataix en el suyo.

En los carteles de la comedia musical también se recurre al retrato alegre y desenfadado de la estrella femenina, compartiendo esa misma imagen con los actores masculinos pero destacando por encima de ellos. Un claro ejemplo son los carteles que Macario, Mataix y Jano realizan de la comedia americana *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder). En los carteles de los dos primeros se mantiene una composición triangular casi con forma de corazón, en la que la actriz Marilyn Monroe, colocada en la parte central superior, abraza a los actores Tony Curtis y Jack Lemmon que se encuentran en los laterales vestidos de mujeres. Ambos la retratan sonriente, desenfadada, un poco alocada y guiñando el ojo derecho. Sin embargo, Jano escoge una composición menos densa y más gráfica, dibujando de forma individualizada a cada uno de los personajes. En el centro del cartel, de arriba abajo, de pie y de perfil, Jano retrata a Marilyn con una postura sensual y coqueta, destacando su rostro del fondo negro, con la carnación amarillenta y luminosa, su melena rubia y su esbelto cuerpo. A ambos lados, sitúa también de pie a los dos personajes masculinos con un tamaño la mitad de grande que el de la actriz, cada uno caracterizado de mujer, tocando un instrumento musical, dibujados con una técnica más caricaturesca que la usada para el retrato de ella.

Más gráfico, con predominio del dibujo y las formas planas, y más cercano a la técnica del cómic que a la pictórica, se encuentra el cartel que Jano diseña para *Luces de candilejas* (There´s No Business Like Show Business, 1954, Walter Lang), en el que coloca frontalmente los rostros sonrientes de las actrices Ethel Merman, Marilyn Monroe y Mitzi Gaynor en la parte superior y los dibujos de los actores masculinos a modo de marionetas debajo de ellas, con una tira de color que une a cada una con su pareja de reparto.

También ocupará un lugar preeminente la imagen de la mujer en los carteles que anuncian películas sobre musicales, haciendo referencia directa a ésta, a alguno de sus objetos y prendas o bien a su mundo más cercano. Así vemos que Montalbán escoge para el cartel de *Las zapatillas rojas* (The red shoes, 1948, Michael Powell, Emeric Pressburger) un foco de luz cenital que ilumina a la bailarina de ballet Victoria Page (Moira Shearer) de puntillas sobre un escenario, ambientado con las zapatillas rojas en

primer término, mientras que es observada desde ambos lados por los bustos de perfil del joven compositor y director de orquesta Julian Craster (Marius Goring) y del empresario de la compañía de ballet que la contrata Boris Lermontov (Anton Walbrook). Jano, por su parte, para el cartel de esta película escoge una imagen colorista de los rostros de perfil de la pareja formada por el empresario y la bailarina en actitud cariñosa, situándola como fondo en la escuadra derecha, mientras que, ocupando el cuadrante superior izquierdo, dibuja una escena de ballet en matices azulados con la protagonista realizando una interpretación. Sin embargo, es en otro cartel de 1960, cuya autoría se le asigna a Jano, en el que se coloca a la bailarina en un lugar preeminente, más bien ocupando la parte izquierda sobre un fondo azul con tres escenas colocadas en serie, siguiendo una alineación ascendente y curvilínea.

Ese lugar preeminente se continuará ejecutando en los carteles de las décadas de los cincuenta y sesenta. Así hay afiches que contienen el retrato del personaje femenino en solitario, como el que realiza Albericio de la actriz Germaine Damar cantando sobre patines en una pista de patinaje en *Sinfonía en oro* (Synphonie in Cold, 1956, Franz Antel); o el que Esc realiza de la actriz en su cartel para esta misma película pero acompañándola de viñetas circulares con fotografías de escenas que flotan en un lateral como si fueran pompas de jabón.

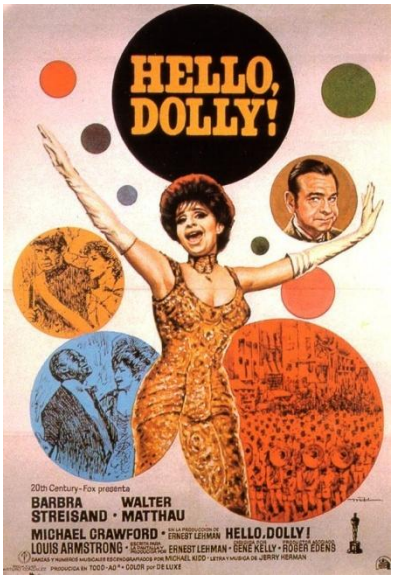


Ilustración 135. Hello, Dolly! 1969, cartel de Macario (Mac).

El retrato de la protagonista en un lugar preeminente acompañada de otros personajes o pequeñas escenas del filme es la imagen más expuesta en los carteles de cine. Por lo que encontramos ejemplos de ello en el cartel que Soligó realiza para la película *Llámame señora* (Call me Madam, 1953, Walter Lang) con la protagonista (Ethel Merman) de pie ocupando el centro del cartel y rodeada de las cabezas de otros actores y actrices que la contemplan; en el cartel que Macario realiza para el musical *Can-Can* (1960), película dirigida por Walter Lang, en el que destaca el retrato frontal de la actriz Shirley MacLaine, situada en primer término con los brazos abiertos y tras ella, a cada lado, los actores Frank Sinatra y Maurice

Chevalier vestidos ambos de camareros, dejando el fondo para las bailarinas de cancán. Un modelo que Macario también repite en el retrato que realiza de la cantante y actriz Barbara Streisand para el cartel del filme musical *Hello, Dolly!* (1969) (Ilustración 135), dirigido por Gene Kelly, rodeándola de viñetas circulares con anécdotas a modo de zoom como las empleadas por Mataix para Sinfonía en oro.

Sin embargo, un diseño muy diferente es el que Macario hace también para el musical *Sonrisas y lágrimas* (The Sound of Music, 1965, Robert Wise), en el que recurre al doble retrato de la protagonista femenina (Julie Andrews), colocando en la parte superior un primer plano frontal y colorista del rostro sonriente de la actriz y una imagen en blanco y negro de la misma corriendo con un bolso en la mano derecha y una funda de guitarra en la izquierda.

4.4.4.9. Retratos femeninos en carteles de temática variada

Otra cuestión importante es el retrato de las actrices en carteles de películas, que, según el tratamiento temático dado a las mismas, se pueden clasificar en:

1) Retratos femeninos en carteles de películas de temática masculina.

En las películas que hacen referencia al estado civil del personaje masculino, sobre todo las que entran dentro del ámbito de la comedia, se dibuja a la actriz en un lugar preeminente o delante de éste. Ejemplos de ello, son aquellos carteles de películas que hacen referencia a hombres casados, como el cartel de la película *Un casado en apuros* (Up in Mabel's Room, 1944, Allan Dwan), en el que Soligó antepone los bustos de la esposa y la joven acosadora a la del retrato masculino del esposo (Dennis O'Keefe) que se ve envuelto en una serie de enredos femeninos, colocándolo en medio de ambas pero junto a su esposa (Marjorie Reynolds); y también a hombres solteros, como el retrato que hace Jano de la joven actriz Diana Lynn en el cartel de *Un fresco en apuros* (You're Never Too Young, 1955, Norman Taurog), dibujándola de pie con una pose coqueta e ingenua, con los rostros de los actores Dean Martín y Jerry Lewis, colocados tras ella en la parte superior; o a hombres adorados por varias mujeres, como en el cartel que Jano realiza de la película *El terror de las chicas* (The Ladies Man, 1961, Jerry Lewis), en el que dibuja el rostro del actor cómico Jerry Lewis en lo alto de una escalinata

acompañado de dos hileras de mujeres situadas a ambos lados reclamándole su atención.

De la película *Soltero en el paraíso* (Bachelor in Paradise, 1961, Jack Arnold) (Ilustración 136), Jano hace varios carteles en los que el retrato de la actriz femenina Lana Turner cobra de nuevo relevancia. Así, mientras que en uno la dibuja de cuerpo entero, casi de perfil, pero con la cabeza girada al frente y tras ella el rostro casi caricaturesco del actor Bob Hope, en otro recurre al doble retrato de la actriz femenina en pareja con Bob y en solitario en la parte superior; aunque el más destacable es el cartel en el que dibuja, con la técnica de humor gráfico, al actor Bob Hope rodeado de chicas jóvenes junto al retrato más convencional de la actriz protagonista (Lana Turner) que se encuentra dentro de un corazón que flota en la parte alta por encima del grupo.

Ilustración 136. Soltero en el paraíso, 1961, cartel de Jano.

Otras fórmulas tienden a presentar al personaje masculino acompañado de rostros femeninos como el de las actrices Molly Picon, Barbara Rush y Jill St. John situadas tras el protagonista en actitud adorable como se aprecia en el cartel que Jano realiza de Frank Sinatra en *Gallardo y calavera* (Come Blow Your Horn, 1963, Bud Yorkin); mientras que Mataix escoge el modelo de retrato femenino en primer término para el cartel de *Regalo para soltero* (Take Her, She's Mine, 1963, Henry Koster), dibujando a la actriz Sandra Dee con una pose más frívola que sensual dentro de una viñeta rectangular que simula el paquete o regalo con dos corazones dibujados en uno de sus laterales, mientras que en la parte superior retrata al actor James Stewart que sujeta la cinta del regalo en el instante que es detenido por un gendarme francés. Por el contrario, en otro cartel que Jano diseña de la película *Gallardo y calavera* (1963), dibuja un triple retrato, compuesto por el rostro con sombrero de Frank Sinatra en la parte alta dentro de un rectángulo de fondo rojo y malva y las dos actrices femeninas de cuerpo entero y de

perfil (Barbara Rush y Jill St. John), una inclinándose para tocarle la barbilla y la otra besándole la mejilla izquierda.

Un retrato femenino más sensual es el que realiza Jano para el cartel de *El profeta* (Il profeta, 1968, Dino Risi), en el que dibuja de espaldas a la actriz Ann Margret con un vestido muy corto y la cabeza girada hacia atrás y debajo de ésta, mirando hacia el frente con los brazos abiertos, el retrato en plano medio del actor Vittorio Gassman.

Sin embargo, Jano vuelve a escoger el retrato femenino en primer plano para el cartel de la película *Barba azul* (Bluebeard, 1972, Edward Dmytryk), con la imagen sensual de la actriz Raquel Welch tumbada en el suelo vestida con un tul negro transparente y tras ella el enorme rostro de Barba Azul (Richard Burton) acompañado de una doble alineación de cabezas femeninas que aluden a las amantes de éste.

2) Retratos de actrices en carteles de temática femenina.

En los temas propiamente femeninos, la imagen de la mujer cobra el protagonismo casi exclusivo dentro de los carteles de cine. Uno de los ejemplos más tempranos de estos retratos es el del cartel anónimo de la película *Damas del teatro* (Stage Door, 1937, Gregory La Cava), en el que el cartelista dibuja los rostros de dos chicas que quieren ser actrices de teatro (Ginger Rogers y Katharine Hepburn) y conviven en una residencia con otras veteranas en una misma alineación de tres personajes, siendo el tercer retratado el actor Adolphe Menjou; aunque el retrato auténticamente femenino lo realiza Macario en el cartel de una de las reposiciones de esta película en los años sesenta, recogiendo solamente los primeros planos de ambas actrices y prescindiendo totalmente del rostro masculino.

Para el cartel de *Nosotras las mujeres* (Siamo Donne, 1953, Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti), una película italiana que retrata la vida privada de cinco actrices (Ingrid Bergman, Anna Magnani, Isa Miranda, Alida Valli y Emma Danieli), Martí Ripoll compone, a base de dibujos coloreados a modo de diseño de moda, una escena con las cinco mujeres en distintas posturas, una sentada y las otras de pie, luciendo vestimentas de los cincuenta; mientras que Macario en el cartel que diseña para esta misma película (Ilustración 137), posiblemente para una reposición posterior de los setenta, sólo incluye el retrato de

cuatro de las protagonistas con un estilo más cercano al realismo norteamericano. Para ello agrupa los retratos de las actrices en un solo bloque centralizado, empleando el plano entero para una de ellas, el plano medio y el primer plano para las otras dos, y el primer plano cortado para la actriz Ingrid Bergman, colocada en la parte superior con un tamaño mayor que el de las otras tres.

Ilustración 137. Nosotras las mujeres, 1953, cartel de Macario (Mac).

Por su parte, Jano para la película alemana de terror dramático *99 mujeres* (Der heibe Tod, 1969, Jesús Franco) escoge un diseño que agrupa a los retratados de forma oval, con dos de los personajes femeninos que se escapan de la prisión de mujeres de una isla, el retrato en plano medio de una de las carceleras y en lo alto, el rostro del dictador que la rige, haciéndolo acompañar de dos escenas clave, una en el lateral derecho con una de las mujeres atada con grilletes a un muro y la otra con las mujeres escapándose de la cárcel.

Para el cartel de *Julia* (1977), película dirigida por Fred Zinnemann, Macario escoge el doble retrato femenino como reclamo del filme, ya que es el diseño que mejor lo representa y sintetiza. Macario refleja la compleja amistad existente entre la escritora norteamericana Lillian Helman (Jane Fonda) y la activista política Julia (Vanessa Redgrave) que lucha contra el nazismo y por la liberación de los judíos a través de los primeros planos de los rostros de ambas, conectados por sus miradas y por la nube de humo que suelta la locomotora del tren que las engloba y refleja los momentos tan convulsos que viven en una Europa dominada por los nazis.

Sin embargo, un cartel que refleja el mundo femenino con dinamismo y belleza es el que Macario diseña para el drama francés *Una vida de mujer* (Une histoire simple, 1978, Claude Sautet) que trata sobre una exitosa diseñadora que abandona a su amante y regresa con su exmarido que convive con otra mujer más joven, viviendo situaciones inesperadas y dolorosas. En este caso, Macario recurre a un retrato femenino colectivo, dibujando frontalmente y con planos americanos a un grupo de mujeres que avanza por

la calle. En el centro sitúa a la protagonista (Romy Schneider) destacando sobre las otras tres por su cabello castaño oscuro, ya que éstas son rubias y visten ropas de color más claro. La aplicación del color es más suave que en otros carteles anteriores, como si estuviese pintado con la técnica de la acuarela.

Un tema menos recurrente es el de la mujer como protagonista en películas de acción, salvo en los wésterns de los sesenta y setenta, su primacía la encontramos en comedias y en algunos filmes de acción y aventura.

De entre varios, destacan aquellos carteles que presentan a la mujer ejerciendo la acción, como el afiche que Soligó realiza de *La mujer pirata* (Anne of the Indies, 1951, Jacques Tourneur), en el que dibuja al capitán Providence (Debra Paget) de pie arengando a su tripulación con una mano levantada y en la otra empuñando una espada; O aquellos, en los que ésta forma parte de la aventura, como el retrato que realiza Macario de la actriz Dana Wynter en el cartel de *La muchacha de Berlín* (Fraülein, 1958, Henry Koster); el que realiza Montalbán para el cartel del wéstern mejicano *Juana Gallo*, dirigida por Miguel Zacarías en 1961, dibujando a la protagonista (María Felix) con un punto de vista bajo y plano medio largo, mostrando las cartucheras, en posición de tres cuartos hacia la derecha, los brazos cruzados y el semblante serio pero seguro; el que dibuja Jano de Raquel Welch en el cartel de *La mujer de cemento* (Lady in cement, 1968, Gordon Douglas), con ésta totalmente inmóvil en medio de imágenes de acción; o el que realiza Macario de Greta Garbo para la reposición en 1963 de la comedia romance *Ninotchka*, dirigida por Gordon Douglas en 1938, con el rostro de la actriz como único reclamo del personaje femenino que representa a una espía comunista enviada a París por el gobierno ruso para arreglar un asunto de joyas.

3) Retratos femeninos en carteles de temáticas variadas.

En las películas, cuyas temáticas hacen referencia a aspectos generales y no concretos de la vida de la mujer, la utilización de su retrato en los carteles de cine sigue una doble intencionalidad publicitaria, encaminada a su inclusión como reclamo estético o complementario y, según la posición con la que se la presenta en los mismos, se puede clasificar como preeminente, observadora o participante.

Así hay carteles de películas en los que la imagen de la mujer aparece con idéntico protagonismo que el de los actores masculinos o tiene una presencia bastante considerable en los mismos. Ejemplos de ello se incluyen en carteles como el que diseña la Mcp para la comedia musical *Una noche en el trópico* (One Night in the Tropics, 1940, A. Edward Sutherland), en el que las cabezas de las actrices forman parte de una composición en forma de árbol; el que hace Soligó para la comedia *Me siento rejuvenecer* (Monkey Business, 1952, Howard Hawks) (Ilustración 138), en el que coloca los rostros masculinos del químico Barnaby Fulton (Cary Grant) y su jefe (Charles Coburn) alineados verticalmente en el lateral derecho, y el de la joven secretaria (Marilyn Monroe) y el de la esposa del químico (Ginger Rogers) en el lateral izquierdo, dejando el centro de la composición para el mono del experimento de rejuvenecimiento, pero todos flotando sobre un fondo azul verdoso y unidos por las cuerdas que parten del animal; o el que diseña Jano para la comedia romántica norteamericana *Buscando millonario* (Palm Springs Weekend, 1963, Norman Taurog), en el que dibuja en una alineación circular, a modo de ruleta, las cabezas de tres actores y dos actrices (Connie Stevens y Stefanie Powers).

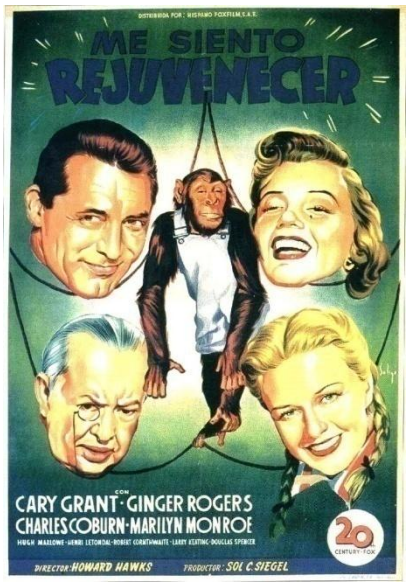


Ilustración 138. Me siento rejuvenecer, 1952, cartel de Soligó.

Otro diseño que permite la participación del retrato femenino junto al masculino en idéntico porcentaje de aparición lo podemos encontrar en carteles como el que diseña Jano para el wéstern cómico *Cuatro tíos de Texas* (Four for Texas, 1963, Robert Aldrich), en el que prima la presencia femenina dibujando a las dos actrices estelares (Anita Ekberg y Ursula Andress) con un plano de conjunto y de pie, ocupando los dos tercios bajos del cartel, una con pose provocativa y la otra apuntando con un rifle, y dejando la parte superior para los rostros de los actores Frank Sinatra y Dean Martin, ambos con pistolas.

Sin embargo, la imagen femenina más recurrente en los carteles de cine de esta temática general es la que ubica a la estrella en un lugar preeminente, o sea, en la parte principal del cartel, como preámbulo al mismo, bien como reclamo estético o bien como gancho

publicitario. La cuestión es que su belleza, glamur, sensualidad y fama sirvan de garantía cinematográfica y que su presencia en la película garantice el éxito de la misma.

De este tipo de carteles se encuentran aquellos que recurren a la presentación de la estrella femenina colocando su rostro en primer término, donde la lectura del mismo es más rápida, como, por ejemplo, el retrato colorista y frontal que hace Jano de la actriz Senta Berger para el thriller de espionaje británico *Conspiración en Berlín* (The quiller memorándum, 1966, Michael Anderson), situándolo en la parte inferior derecha seguido de una alineación en vertical de rostros masculinos realizados con trazos y sombras negras sobre fondo amarillo. También se recurre al busto femenino con carga e intencionalidad sensual como el retrato que realiza Jano de la actriz Susan Hayward para el drama norteamericano *Sed de dominio* (The saxon charm, 1948, Claude Binyon) o el que la Mcp dibuja de la estrella española Sara Montiel para el wéstern *Vera Cruz*, dirigido por Robert Aldrich en 1954 (Ilustración 139). En el primero, Jano dibuja el busto de Janet (Susan Hayward), esposa de un novelista que ha entregado su primera obra a un empresario sin escrúpulos, recostada con los brazos tras la nuca, con gran carga sensual pero con el gesto serio y el rostro girado hacia la izquierda, ocupando la mitad izquierda, mientras que en el espacio restante realiza el primer plano de Matt Saxon (Robert Montgomery), el empresario teatral arrogante, despótico, egocéntrico, manipulador y perverso que la observa atentamente. En el segundo, la Mcp escoge una pose también muy sensual de la actriz Sara Montiel, dibujándola de espaldas, con el tronco girado hacia la izquierda y el rostro mirando al posible observador del cartel, en el centro del mismo, con un una escena de pelea bajo ella y con los rostros de los actores (Gary Cooper y Burt Lancaster) mirándose de perfil, sobre un fondo negro que contribuye a resaltar su silueta, las zonas iluminadas de su cuerpo y la belleza de su rostro.

El plano medio y el plano americano también tienen un lugar destacado en estos carteles. Ejemplos de ello se incluyen en carteles como el que diseña Fernando Albericio para el thriller cómico francés *Acción inmediata* (Action inmédiate, 1957, Maurice Labro), con el plano medio de una espía (Barbara Laage) en posición de tres cuartos, con las brazos hacia atrás atados a una silla, la boca amordazada y el gesto de

rabia contenida y tras ella el retrato en plano medio largo del joven oficial del segundo departamento de inteligencia francés Francis Coplan (Henri Vidal), enviado a Suiza para descubrir a un jefe mafioso que había robado prototipos y muestras de un avión futurista; y el que realiza la Mcp para el drama francés de cuatro episodios *Las cuatro verdades* (Les 4 vérités, 1962, Luis García Berlanga, Alessandro Blasetti, Hervé Bromberger, René Clair), con la actriz Sylva Koscina retratada con un plano americano corto en el lateral izquierdo en posición de tres cuartos hablando por teléfono y tras ella, también con planos americanos, una pareja de actores (Rossano Brazzi y Leslie Caron) que hace referencia a una de las cuatro historias.

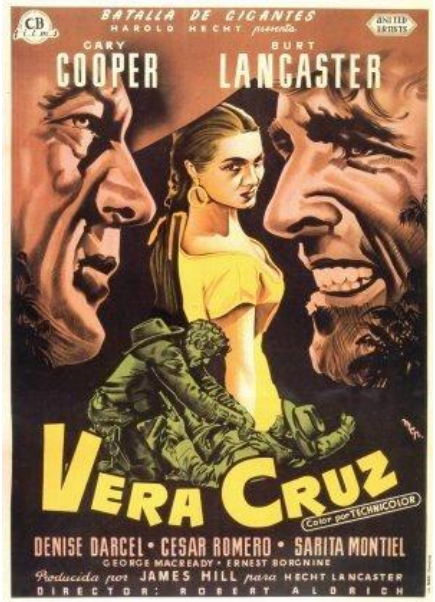


Ilustración 139. Vera Cruz, 1954, cartel de la Mcp.

Sin embargo, el plano de conjunto juega un gran papel en los retratos femeninos que se incluyen en los carteles de temáticas relacionadas con el thriller, la aventura o la acción como contrarrestando las imágenes agresivas con la quietud de las poses y los encantos femeninos. Así por ejemplo, en el cartel de la película británica de cine fantástico *Hace un millón de años* (One million years B.C., 1966, Don Chaffey) encontramos el retrato frontal que hace Mataix de Loana (Raquel Welch), una joven cavernícola que está de pie, ocupando el espacio central del mismo y tras ella coloca una viñeta rectangular a modo de pantalla que contiene una escena de animales prehistóricos, lo que contribuye a resaltar aún más la belleza y el físico de la actriz. Aspectos que se disipan en el cartel que Jano dibuja para el drama americano *La mujer sin rostro* (Mister Buddwing, 1966, Delbert Mann), en el que dibuja de pie y en el lateral izquierdo la silueta oscura de una mujer con una interrogación sobre el espacio en blanco de su rostro, mientras que en la escuadra derecha coloca una alineación de rostros que empiezan por abajo con el retrato del hombre que sufre amnesia (James Garner), que para reconstruir su pasado sale con diversas mujeres de las que sospecha que pudieran haber formado parte de su vida, seguido de los rostros de tres de ellas (Jean Simmons, Suzanne Pleshette y Angela Lansbury).

Sin dejar de presentar a la estrella de cuerpo entero hay una gran predilección en distintos géneros a hacerlo con ésta más bien tumbada, sentada o recostada en uno de los laterales o en el centro del cartel pero ocupando ese lugar de privilegio en el primer plano del mismo. De ahí que veamos a la actriz Sylva koscina en el cartel del thriller *Juegos de muerte* (The manipulator, 1972, Marino Girolami, Stephen Boyd) en la parte baja del cartel ocupando el ángulo derecho, sentada en la cama, con un abrigo que le tapa todo el cuerpo excepto las piernas y tras ella, en un segundo plano, ocupando el lateral izquierdo y de un tamaño mayor que el de ésta, el busto del actor Stephen Boyd hablando por teléfono y al fondo una escena del filme. Igualmente, Montalbán retrata a Virginia Mayo, en el cartel de la película italiana de aventuras *Los mercenarios* (La rivolta dei mercenari, 1961, Piero Costa), de rodillas, en posición de tres cuartos, ocupando también el cuadrante inferior derecho del cartel, y tras ella distintas secuencias del filme. También, y sin variar la preeminencia, encontramos retratos como el de la actriz sueca May Britt, en el cartel que diseña la Mcp para el filme bélico *El baile de los malditos* (The young lions, 1958, Edward Dmytryk), sentada en el suelo frontalmente en el cuadrante inferior izquierdo y tras ella, ocupando los otros tres cuartos del mismo, el enorme plano de detalle del rostro frontal del actor Marlon Brando, captado con un punto de vista bajo que le da mayor realce; o el de la actriz Nadia Sanders que realiza Montalbán en dos de los carteles del thriller italiano *Llamad al 22-22, inspector Sheridan* (Chiamate 22-22 tenente Sheridan, 1960, Giorgio Bianchi). En uno de ellos, con la actriz sentada en el suelo y la mano apoyada en el mismo, intentando recuperarse de algún golpe y completando la escena con el inspector, un policía y un cadáver tras ella. En el otro, con la joven en el centro del cartel, tendida boca arriba y encima de una mecedora, el enorme rostro del actor Ubaldo Lay, apuntando frontalmente con su revólver.

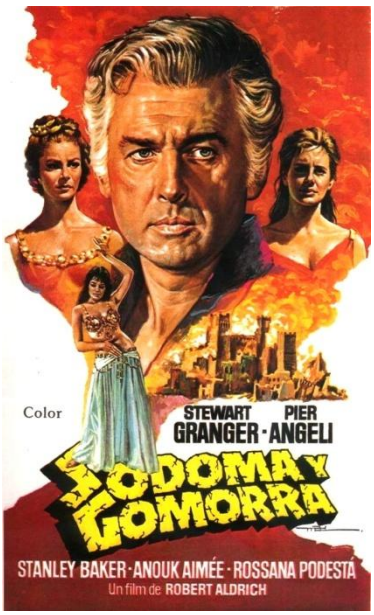


Ilustración 140. Sodoma y Gomorra, 1962,cartel de Macario (Mac).

A partir de los sesenta este diseño de retrato femenino de cuerpo entero se dibuja más complejo, haciéndolo acompañar de otros planos y dando lugar con ello a afiches más barrocos. Así, por ejemplo, podemos apreciar esto en carteles como el que diseña Macario para la producción norteamericana de temática bíblica *Sodoma y Gomorra* (Sodom and Gomorrah, 1962, Robert Aldrich) (Ilustración 140) o el que hace la Mcp para el drama también americano *Propiedad condenada* (This Property is Condemned, 1966, Sydney Pollack), en los que la presencia femenina se multiplica. Así, en el primero, a la odalisca que hay de pie en primer término le siguen dos bustos femeninos de mayor tamaño de las actrices Anouk Aimée y Rossana Podestá, colocados a ambos lados del retrato de Lot (Stewart Granger), dibujado con un primer plano frontal ocupando el centro de la composición con un tamaño el doble de grande que el de las dos actrices juntas. En el segundo, la composición se hace aún más compleja, integrándose los personajes en una alineación en cadena ascendente, situándose en el centro el retrato en plano medio de Alva Starr (Natalie Wood) que luego se repite tanto por encima de cuerpo entero como por debajo formando pareja con Owen Legaqte (Robert Redford), funcionario del ferrocarril encargado de despedir a gran parte de los empleados locales, y en la base de todo, una locomotora y la imagen de una casa con varias personas huyendo de ella a toda prisa.

Posiblemente, el modelo de retrato femenino más usado sea aquel en el que se la presenta como espectadora, a modo de pantalla o como un pequeño zoom, generalmente con primeros planos en la parte superior del cartel, bien en uno de los laterales o bien centrada. Así se puede apreciar, en el cartel que Soligó diseña para el drama antisemita *La barrera invisible* (Gentleman's Agreement, 1947, Elia Kazan), el rostro de perfil mirando hacia la derecha de la actriz Dorothy McGuire como fondo y delante de ésta, en el lateral izquierdo, el retrato del actor Gregory Peck sentado en una silla y bajo éste el busto en tres cuartos de John Garfield. Un recurso que Macario también usa para el cartel del drama fantástico *¡Qué bello es vivir!* (It's a Wonderful Life, 1946, Frank Capra), en el que sitúa el busto de la actriz Donna Reed tras el enorme rostro del protagonista masculino George Bailey (James Stewart), actuando ambos como fondo de la escena que hay en primer término del actor de pie hablando con un anciano (Lionel Barrymore) que se encuentra sentado. Pero es Jano el que lo plasma de forma menos aparatosa, sin perder de vista ese toque complejo que revisten las composiciones de este

tipo, pues retrata a la actriz Jane Griffiths con la cabeza vuelta hacia atrás, sonriente y con el color de la sombra creada por la figura colorista del actor Gregory Peck que se encuentra en primer término de pie leyendo un talón bancario, en el programa de mano que diseña para la comedia *El millonario* (The Million Pound Note, 1954, Ronald Neame) (Ilustración 141).

Ilustración 141. El millonario, 1954, programa de mano de Jano.

Sin embargo, es en los carteles de películas de cine negro, misterio y aventuras donde los cartelistas españoles suelen recurrir más a menudo a la inclusión de la dama como complemento -pues a veces su presencia apenas se nota en el filme- y otras como elemento que equilibra la sobrecarga de imágenes masculinas. De entre los carteles que anuncian películas de este género destacamos el que diseña la Mcp para la película *Al rojo vivo* (White Heat, 1949, Raoul Walsh), en el que dibuja la imagen agresiva del actor James Cagney con el gesto de golpear a alguien con una pistola y, tras él, el rostro sonriente de la actriz Virginia Mayo.

Este mismo diseño lo encontramos en carteles de aventuras como el que dibuja Soligó para la película *Río sin retorno* (River of No Return, 1954, Otto Preminger), en el que el busto sensual de Marilyn Monroe, situado en la parte superior derecha, contrarresta la imagen de la pareja formada por Robert Mitchum y ésta, que se encuentra en una balsa sobre las aguas turbulentas de los saltos del río. También en el que realiza Jano para la película de aventuras *Arenas de muerte* (Legend of the Lost, 1957, Henry Hathaway), con el busto de la actriz Sofía Loren tras el retrato de cuerpo entero del actor John Wayne que se encuentra inclinado sobre el suelo del desierto comprobando unas huellas o el que también dibuja éste para la película de género bélico *Cuando hierve la sangre* (Never So Few, 1959, John Sturges), con el rostro de Gina Lollobrigida con gesto ingenuo en contraste con la escena en la que el actor Frank Sinatra y otros soldados bajan armados con rifles por una pendiente.

4.5. Glamur, sensualidad y erotismo en los retratos de la publicidad cinematográfica

4.5.1. El retrato glamuroso femenino

Con el afianzamiento de la industria cinematográfica a nivel internacional, la presencia femenina en el cartel de cine se fue haciendo cada vez más necesaria, llegando en múltiples ocasiones a prescindir de la imagen masculina para cobrar significado propio. Se realizaron bellos retratos de mujeres en solitario o acompañadas, con la finalidad de embellecer el cartel y despertar en el observador el deseo y el placer de contemplar su belleza, elegancia, sensualidad o erotismo. De ahí que, salvando múltiples obstáculos, su presencia en los carteles se fue haciendo cada vez más precisa a partir de los años cuarenta y como reclamo sexual en los setenta y principios de los ochenta, tras la muerte de Franco y la llegada de la democracia.

En los años cuarenta, cincuenta y sesenta -que tan difícil era incluir imágenes cargadas de sensualidad tanto en el cine como en los carteles- los cartelistas recurrieron a los fotogramas o reportajes fotográficos de las grandes estrellas para buscar su fuente de inspiración y creación artística. En ese material se encontraron fotos de Ava Gardner, Rita Hayworth, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Sofía Loren…y una larga lista de estrellas femeninas, con poses y trajes elegantes que atrajeron y enamoraron a los espectadores y que a los cartelistas les sirvieron para componer sus carteles con éxito y perpetuar su belleza de forma gráfica y plástica.

No obstante, la línea que separaba lo estético de lo sensual o lo erótico era tan sutil y difusa que a veces es muy difícil encontrar retratos exclusivos de cada una de esas clasificaciones, llegando en ocasiones a darse las dos categorías en un mismo cartel, sobre todo en los diseñados a partir de los años setenta y ochenta del siglo pasado.

4.5.1.1. Recreación plástica del cartel de Desayuno con diamantes

Para esta recreación plástica (Ilustración 142) hemos escogido el programa de mano realizado por la Mcp de la comedia romance *Desayuno con diamantes* (Breakfast at Tiffany's, 1961, Blake Edwards) (Ilustración 143) por dos motivos fundamentales: en primer lugar, porque ese retrato representaba una nueva imagen dentro de la moda

femenina, diferente a la que se había dibujado hasta el momento por su sencillez y modernidad y en segundo lugar porque constituía un verdadero reto realizar un retrato con la estética plástica del Pop Art, muy diferente a la del realismo que es la que normalmente venimos realizando desde que iniciamos esta investigación.

Ilustración 142. Desayuno con diamantes, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales.

Para esta recreación de un retrato femenino en solitario hemos escogido una tablilla entelada de formato pequeño, de 55 x 46 cm, lo suficientemente espaciosa para dar cabida a la imagen de la artista con el gato.

Como en trabajos anteriores hemos tratado de crear un cartel con las características plásticas empleadas en el modelo a seguir, diseñado por la Mcp, evitando que éste fuese una copia fiel del mismo. Para ello hemos situado el retrato en plano medio de la actriz Audrey Hepburn en posición de tres cuartos hacia la derecha y no frontalmente como el modelo de la Mcp.

También hemos considerado primordial delimitar las líneas de los contornos, aunque sin pronunciarlas demasiado, ya que al utilizar una mezcla de colores cálidos claros en las carnaciones hemos evitado diferenciarlas en exceso del blanco del fondo, manteniendo con ello el aspecto nacarado que tienen las mismas en el modelo de la Mcp. Sin embargo, en la recreación hemos realizado las sombras de las partes del rostro con un matiz de violeta claro para darle mayor expresividad al mismo, sin que con ello se creasen volúmenes que pudiesen alejar esta obra de la estética del Pop Art.

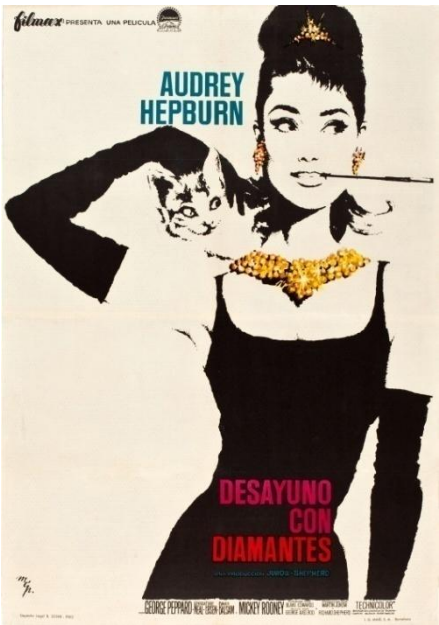


Ilustración 143. Desayuno con diamantes, 1961, programa de mano de la Mcp.

En su conjunto hay aspectos que varían sustancialmente del modelo escogido y otros que suponen una continuidad como, por ejemplo, el gesto atrevido del rostro girado hacia el frente con la mirada fija en lugar de hacia el lateral izquierdo o el mantenimiento de los labios separados mostrando los dientes pero sin morder la boquilla de la pipa, ya que en esta recreación hemos prescindido de la misma y la actriz porta un cigarrillo encendido en la mano derecha desprovista de guante. Igualmente hemos escogido un tocado con adorno amarillo que hace juego con el collar y los pendientes que utilizaba también la actriz en el filme en lugar del sombrero en forma de hongo de ala ancha y caída y situado el gato de color amarillo con rayas negras sobre un cojín granate en la parte inferior de la imagen, en lugar de encima de su espalda y de su hombro derecho como aparece en el cartel de la Mcp.

En definitiva hemos diseñado la recreación plástica siguiendo las pautas compositivas del modelo pero creando una imagen distinta sin salirnos de la estética escogida.

4.5.1.2. Singularidad e importancia del modelo

La mayoría de los carteles que se editaron para dar publicidad a esta comedia sofisticada de estilo romántico pretendieron inmortalizar el fotograma en el que Audrey Hepburn presentaba su sonrisa más elegante e inocente. Pues aparecía con una larga pipa, sustentada con los dientes por el principio de la boquilla, dejando toda su extensión

hasta el cigarrillo sin ningún apoyo, inclinada hacia la izquierda, mirando de reojo hacia ese lado, con un vestido negro de tirantes y joyas en el cuello, orejas y pelo, convirtiéndose así en un icono de la elegancia y la sensualidad de la década de los años sesenta.

El cartel del artista e ilustrador norteamericano Robert McGinnis fue el punto de partida de las creaciones publicitarias de este filme a nivel internacional. Robert presenta en su cartel el busto frontal de la actriz, con el brazo y la mano derecha enfundada en un guante negro que le llega hasta la mitad del mismo, acariciando a su gato que se encuentra entre su cuello y hombro derecho, mientras que mantiene bajado el izquierdo, sosteniendo la larga pipa solo con el apoyo de sus dientes. Es un retrato en el que la sobrecarga de joyas no satura la imagen, ya que es contrarrestada por el ceñido vestido negro de tirantes y escote cuadrado que lleva puesto la protagonista. Robert incluye también en el fondo de su cartel una imagen de la pareja, de pie besándose en la calle bajo la lluvia que será opcional en los carteles producidos en los distintos países en los que los cartelistas siguieron este modelo.

Así destacamos el programa de mano español, en el que la Mcp recurre a un estilo aún más pop, realizando el retrato de la actriz en solitario con un plano medio largo frontal pero inclinado hacia la izquierda, con la pipa más recta, en horizontal, haciendo destacar el color negro del vestido y los guantes, dibujando las joyas de color amarillento en lugar de blanco y dejando que los contornos de los hombros, brazos y pequeñas zonas del rostro se difuminen con el fondo. Por el contrario, el cartel australiano es muy parecido al modelo de McGinnis, aunque más colorista, con las carnaciones más amarillentas y las joyas con sombras azuladas que acentúan los brillos blancos; mientras que el belga con un formato horizontal, contiene la imagen de la protagonista en posición de tres cuartos, con el brazo derecho apoyado y el izquierdo con el codo descansando sobre el otro, mientras que sujeta con esa mano la pipa; además incluye dos imágenes más: una de la pareja besándose y otra con el actor George Peppard que lleva a la actriz echada sobre su hombro izquierdo.

Fueron los carteles italianos los que presentaron otra pose de la actriz en sus retratos. Así encontramos un cartel de Enzo Nistri y dos de los que realiza Ercole Brini. En el primero (Ilustración 144), muy parecido al cartel belga, aunque con el busto de la actriz

totalmente ubicado en el lateral derecho, Enzo presenta solo la cabeza, el hombro y el brazo izquierdo de la actriz que sujeta con esa mano la larga pipa, consiguiendo con ello centrar la atención en su rostro y mirada dirigida al frente, con la boca medio abierta que acaricia la boquilla de la pipa con sus dientes y labios. Incluye también la escena del beso bajo la lluvia pero prescinde de las edificaciones dibujando en su lugar hileras de puntos blancos a modo de luces. Por su parte, Brini, en el primero de sus dos carteles, escoge el diseño de retrato individual, con esta segunda pose casi frontal de plano medio en posición de tres cuartos, con el brazo derecho colocado en forma de ángulo recto y el izquierdo con el codo apoyado en el anterior sustentando la larga pipa y la mirada hacia el frente. En el segundo cartel, Brini se distancia de los dos modelos anteriores y realiza un retrato en plano entero de la actriz, en posición de tres cuartos, con una vestimenta muy diferente a la del resto de los carteles, portando un sombrero de ala ancha doblada hacia abajo con una cinta que le cae por la espalda rebasando su hombro derecho, un vestido negro ceñido a la cintura por un cinturón, con tirantes, escote cuadrado y el largo a nivel justo por debajo de la mitad de las rodillas, unos guantes de color fucsia y unos zapatos negros de tacón fino de mediana altura.

Ilustración 144. Desayuno con diamantes, 1961, cartel de Ercole Brini.

En esa misma línea de diseño diferenciador del modelo oficial se encuentran el cartel francés, con el busto de la actriz en posición de tres cuartos hacia la derecha sujetando la pipa con la mano izquierda y saliendo de un baúl que se encuentra apoyado en una mano blanca y el cartel alemán de los años ochenta, con un busto frontal de la actriz mirando fijamente al frente y sosteniendo en alto con su mano izquierda, enfundada en un guante de color liláceo, la larga pipa sin que se vea el cigarrillo completo.

4.5.1.3. Tratamiento de este tópico

La presencia de estrellas cinematográficas tratadas con elegancia y belleza en los papeles cinematográficos es tan antigua como el propio cine, sin embargo fue en los

años treinta cuando se generalizó esta imagen de esplendor femenino en los carteles de cine, sobre todo con los retratos de Marlene Dietrich.

Una exaltación de la belleza y elegancia de Marlene Dietrich la encontramos en retratos como el del programa de mano del drama *La venus rubia* (Blonde Venus, 1932, Josef Von Sternberg), en el que su autor presenta, con una pose de Venus clásica, frontalmente y de cuerpo entero, a Helen (Marlene), una cantante de cabaret que se ve obligada a trabajar para sufragar los gastos de la enfermedad de su marido. También la encontramos con el rostro frontal en el cartel, impreso en Litografías Martí y Marí, del romance histórico *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, 1934, Josef Von Sternberg), una película sobre la princesa alemana Sophia Federica que se convirtió en la esposa del futuro zar de Rusia y con la cabeza en posición de tres cuartos e inclinada hacia arriba en el cartel que realiza Ramón de la comedia *Capricho de mujer* (The lady is willing, 1942, Mitchell Leisen), en la que una actriz adopta a un niño pequeño que se había encontrado en la Octava Avenida de Nueva York. En ambos carteles podemos observar que la exaltación de la elegancia y la belleza de la actriz se muestran con el porte en la cabeza de un gorro de piel en el primero y un sombrero con velo en el segundo.

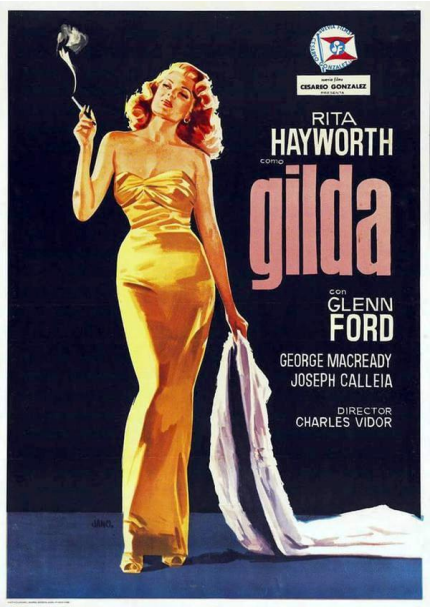


Ilustración 145. Gilda, 1946, cartel de Jano.

Esa imagen de la elegancia y la sensualidad de las estrellas femeninas que se llevó a los carteles fue variando a lo largo de del tiempo. Pues se pasó de su representación en solitario, de cuerpo entero o con planos medios, bustos y primeros planos, a la inclusión de otros personajes, en las películas en las que ellas eran las protagonistas o tenían un papel relevante pero, sobre todo, en las que su belleza era a veces el pretexto argumental de muchas de ellas. Así encontramos:

1) Retratos femeninos glamurosos de cuerpo entero anteriores a los años sesenta.

De los retratos más elegantes de finales de los cuarenta destacan aquellos que los cartelistas hacen de Rita Hayworth para el cartel de *Gilda* (1946) (Ilustración 145), película dirigida por Charles Vidor, con la actriz de pie, en una pose muy sensual y en solitario. De estas características encontramos el cartel que realiza Jano para la reposición en España (1966), con la actriz más estilizada, portando un vestido largo dorado, con palabra de honor que le deja por arriba el cuerpo al descubierto desde la mitad de los pechos hasta los hombros y por debajo la mitad de los pies. Un retrato que resalta las formas corporales de la estrella de manera magistral sobre el fondo oscuro del cartel, ya que el rostro y la pose de los brazos quedan más estilizados que en los retratos de los otros cartelistas internacionales. Jano escoge aquí la imagen de la estrella con el cigarrillo en la mano derecha como en el cartel francés, en lugar de la izquierda como en el resto de los carteles americanos e internacionales, para dotarla de mayor sensualidad, creando una diagonal que une el humo del cigarrillo con el abrigo de piel blanca que sujeta con su mano izquierda y cae sobre el suelo.

Sin embargo, uno de los retratos de principios de los cincuenta es el que realiza ALC de la actriz Jane Russell para la comedia americana *Don Dólar* (Double Dynamite, 1951, Irving Cummings). ALC sitúa a Jane de pie en el lateral derecho, en posición de tres cuartos, con el rostro girado hacia el frente y con un estilizado vestido de tirantes largo terminado en una pequeña cola que llega al suelo y se abre hasta la mitad de la rodilla. La dibuja con una pose provocativa, con la pierna izquierda adelantada, mostrándola hasta la rodilla, posiblemente con medias, portando guantes de media caña, del mismo color que el vestido negro verdoso, la mano izquierda apoyada sobre la cadera y la derecha cogiéndose el pelo, con dos enormes pulseras en la muñeca izquierda y un collar de brillantes colgando levemente por debajo del cuello. En este caso la estrella no está sola sino que la acompañan otros dos personajes protagonistas, los actores Groucho Marx y Frank Sinatra, con el doble retrato del primero, uno de camarero, realizado con la técnica del dibujo de humor gráfico, corriendo con una bandeja en la terraza de una cafetería y otro en primer término con el segundo personaje tras él mostrándole billetes de dólar del banco en el que trabajaba para invertirlos en las carreras. Escena policromada que contrasta con el retrato bicolor de Jane Russell, con objeto de crear un ambiente cómico y resaltar las cualidades estéticas de la actriz.

Un retrato femenino también de vestido largo negro con caída cruzada que permite la apertura lateral, dejando ver la pierna izquierda con medias por encima de la rodilla, con tirantes y escote en forma de uve es el que realiza Jano de Rita Hayworth en el cartel de *La dama de Trinidad* (Affair in Trinidad, 1852, Vincent Sherman). Jano la dibuja con una pose muy sensual, situándola en primer término, de cuerpo entero y en posición frontal, con la mano izquierda cogiéndose el cabello y un cigarrillo en la derecha, la pierna izquierda levemente adelantada y, tras ella y de pie, incluye al actor Glenn Ford vestido con traje negro y corbata.

Ilustración 146. Ariane, 1957, cartel de la Mcp.

Con una presencia también elegante, pero no con tanta carga sensual como en el retrato anterior, está el retrato que la Mcp realiza de la actriz Bette Davis en el cartel de *La egoísta* (Payment on demand, 1951, Curtis Bernhardt), en el que la dibuja llevando un vestido negro de cola capilla y largo al suelo, ceñido a la cintura, con escote en uve y tirantes en el antebrazo, una gargantilla con colgante, pendientes y pulsera con piedras de color granate, posiblemente para resaltar el nivel de ambición desmesurada a la que había llegado la mujer del abogado David Ramsey.

A finales de los cincuenta, se pasó de la representación glamurosa de la estrella, vestida con trajes largos y ceñidos que dejaban al descubierto los hombros y alguna pierna por una abertura en la parte baja, a vestidos y faldas cortas que llegaban justo por debajo de las rodillas, aunque menos ceñidos que los de los años treinta y cuarenta pero sin perder la elegancia que los había caracterizado.

Uno de los retratos que destacan es el que la Mcp hace de Audrey Hepburn para el cartel de la comedia romántica *Ariane* (Love in the afternoon, 1957, Billy Wilder) (Ilustración 146). En esta ocasión, la Mcp escoge el retrato de cuerpo entero del personaje femenino, la inocente Ariane Chavase (Audrey Hepburn) y lo hace acompañar de dos retratos masculinos, uno del playboy Frank Flanagan (Gary Cooper), también representado con un plano entero tras ella y el otro del rostro del padre de la

joven (Maurice Chevalier), dentro de una viñeta situada en la parte baja del cartel. A la actriz la representa con un vestido violeta de manga corta, ceñido a la cintura pero con vuelo en la falda que le llega justo por la pantorrilla. Se trata de un retrato frontal con la actriz en primer término levemente inclinada sobre su contrabajo, con un reloj de muñeca y un par de zapatos a juego, sin pendientes ni collar. Una imagen menos seductora pero elegante, que muestra una nueva argucia femenina, como es su gesto sonriente lleno de ingenuidad e inocencia para atraer a los hombres. Idea que queda reforzada por la ubicación del playboy tras ella como si se apoyara en su espalda.

Este nuevo tipo de glamur lo encontramos también en el cartel para el drama romántico *Esa clase de mujer* (That kind of woman, 1959, Sidney Lumet), en el que Macario dibuja a Sofía Loren de pie andando hacia delante, sobre un fondo neutro, con un vestido rojo de lunares negros, con mangas cortas y escote en uve que muestra solo la junta de los pechos. Es un traje formado por una blusa y una falda a juego, un poco ceñido a la cintura aunque no al resto del cuerpo, con un complemento a modo de pañuelo del mismo color que le cae por el lateral izquierdo hasta rebasar el mismo por debajo de las rodillas. La dibuja con un sombrero amarillo cromo, unos pendientes con una perla y un collar de brillantes ceñido al cuello, unos zapatos de medio tacón negros y un par de guantes oscuros de media caña que le llegan cerca de los codos. De espaldas a ella dibuja la imagen de otra mujer (su amiga que le acompaña a Nueva York para entretener a un general que tiene sucios negocios) teñida de rubio con un vestido verde amarillento, menos elegante pero más sensual, con tirantes y un gran escote, que muestra desnudos sus hombros, la mitad de su espalda por arriba y sus piernas desde las rodillas hasta los talones.

Comenzó a darse una predilección por los vestidos y faldas cortas que llegaban por la mitad de la rodilla, a veces incluso la mostraban enteramente. Los cartelistas no eran ajenos a la moda y la llevaron a sus retratos, creando nuevas imágenes elegantes de las estrellas. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el retrato que la Mcp realiza de la actriz Martine Carol en el cartel de la película francesa de espionaje *Natalia* (Nathalie, 1957, Christian Jaque), en el que se pasa directamente del glamur a la atracción sensual del personaje representado. Dibujada en un segundo término, de cuerpo entero y de perfil, con un pie más adelantado que el otro, las manos en las caderas y el rostro girado

hacia el frente, desprovista de joyas y otros adornos, la espía lleva un vestido de color magenta, de cuello elevado, con las mangas cortadas por los hombros y una abertura lateral de más de un palmo que deja ver su muslo derecho por encima de la rodilla.

Esa imagen de la nueva elegancia y sensualidad se afianza en los carteles que realizan ALC para la película de intriga *¿Quiere Usted bailar conmigo?* (Voulez-vous danser avec moi, 1957, Michel Boisrond) y Jano para la película de cine negro *Cuando el Hampa dicta su ley* (Key Witness, 1960, Phil Karlson), en los que la belleza se presenta como reclamo sensual y prototipo de moda femenina a seguir. En el primero, ALC dibuja a Brigitte Bardot, con la mano izquierda sobre su larga melena rubia, mientras que con la derecha extendida hacia delante invita a seguirla, ataviada con un vestido negro de escote de corazón, entubado y ceñido a su cuerpo que resalta su forma. En el segundo, Jano dibuja a la esposa (Pat Crowley) de un matrimonio que es testigo de un asesinato cometido por el hampa, con una pose más publicitaria que de preocupación por lo que le pudiera pasar. Pues la sitúa en el lateral izquierdo, de pie y en posición de tres cuartos, con las manos en las caderas y una pierna adelantada, portando un jersey de lana rojo de mangas largas con el escote elevado y una falda verde que muestra la pierna derecha desde la mitad de la rodilla hasta los pies, calzados con zapatos negros de tacón, y dejando el resto del cartel para una escena con los hampones y otra con el marido atendiendo al hombre asesinado.

2) Retratos glamurosos femeninos, dibujados con planos medios, bustos o primeros planos, de la segunda mitad de los años cincuenta y principios de los sesenta.

Paralela a la representación de las estrellas de cuerpo entero con vestidos más cortos que los de faldón de la primera mitad de los cincuenta, se generalizó también el retrato de éstas a partir de la cintura, con planos medios largos que mostraban sus caderas, bustos o primeros planos y que acercaban más su belleza al observador de los mismos, sin que con ello se perdieran la elegancia y el glamur de tiempos anteriores. Una prueba de ello es el busto frontal de la actriz mejicana María Félix retratada por Jano en el cartel del drama *La estrella vacía*, película dirigida por Emilio Gómez Muriel en 1958 (Ilustración 147), con un punto de vista bajo que realza su belleza junto con un vestido blanco de escote ondulado, un pañuelo del mismo color que envuelve su cuello y un pendiente redondo en la oreja derecha.

Igualmente, Macario le da un toque imperial y majestuoso al retrato que realiza de Audrey Hepburn en el cartel de *Historia de una monja* (The nun's story, 1959, Fred Zinnemann) , en el que la dibuja con un plano medio largo, sedente, en posición de tres cuartos hacia la derecha y con la cabeza girada mirando al frente, con un vestido de escote ondulado que deja al descubierto los hombros y las partes superiores del pecho, acabado en falda con vuelo y pliegues. Macario la dibuja pensativa, utilizando matices de sepia y toques de siena tostada por la zona del vientre, con el pelo recogido en una melena corta por medio de una diadema dorada que le da un porte altivo y glamuroso. Tras el primer retrato de la actriz, Macario dibuja su rostro frontalmente, con el tocado de monja, aplicando los colores de tal forma que la deja casi imperceptible. Elegancia que logra también Macario en el retrato que dibuja de Sofía Loren para el cartel del drama cómico familiar *Cintia* (Houseboat, 1958, Melville Shavelson). Macario retrata, frontalmente con un plano medio largo, a Cintia (Sofía Loren), una niñera que es contratada por un viudo (Cary Grant) para que cuide de sus tres hijos, y lo hace con un vestido dorado de corte princesa drapeado, que se ciñe a la cintura, sin joyas en las manos pero con un collar de brillantes con colgante y pendientes largos que la equiparan a la imagen de las mujeres de la Roma imperial.

Ilustración 147. La estrella vacía, 1958, cartel de Jano.

Sin embargo, Macario escoge un diseño menos clásico y más alegre para el retrato que hace también de esta misma actriz en el cartel de la comedia romántica británica *La millonaria* (The millionairess, 1960, Anthony Asquith), en el que la dibuja con un plano medio corto, con el cuerpo casi de perfil orientado hacia la izquierda del cartel pero con el rostro sonriente y mirando al frente, exhibiendo su opulencia. Pues presenta aquí una imagen de la actriz alegre, juvenil y adinerada, con pulsera de brillantes, collar y pendientes dorados, un guante negro y una pipa alargada con un cigarrillo en el extremo, el pelo corto y cubierto por un enorme sombrero de ala, y un vestido azul con escote corazón sin tirantes que deja al descubierto la parte superior de sus pechos y hombros hasta la mitad del brazo que queda cubierto en su parte inferior por un abrigo de piel blanco.

3) Retratos glamurosos femeninos y moda tras los sesenta.

A partir de los sesenta se dio una representación más ecléctica, ya que a la propia moda se le añadió la de décadas anteriores, debido a las numerosas reposiciones y remakes de películas de los años treinta, cuarenta o cincuenta. Incluso, en algunos casos, se prescindió de la representación corporal, centrándose la atención únicamente en la belleza de los rostros de las estrellas, como los primeros planos de las actrices Romy Schneider, Sofía Loren y Anita Ekberg, dibujados por Jano o Macario en sus respectivos carteles de la comedia italiana *Boccaccio 70* (Boccaccio'70, 1962, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti).

Se dio una predilección por la representación femenina de pie, captada con planos enetros en posiciones frontales, en tres cuartos o de espaldas. Un ejemplo de ello lo encontramos en el retrato que realiza Jano de la actriz Ann Margret en dos de los carteles de la comedia musical romántica *Un beso para Birdie* (Bye bye Birdie, 1963, George Sidney). En el primero la dibuja de pie y de espaldas, con un vestido rosa de manga corta, ceñido a la cintura pero con falda ancha y corta que, al estar representada con un punto de vista bajo, muestra la parte superior de las corvas de las rodillas, dejando el vuelo del mismo en la parte delantera. En el segundo la dibuja frontalmente y vestida con otro conjunto característico de la libertad en la moda femenina de la época, integrado por un jersey de lana naranja ancho, de cuello redondo y mangas largas que le sobrepasan las manos y un pantalón pitillo negro ceñido, con los perniles hasta la espinilla y los zapatos de tacón amarillos.

Sin embargo, y a pesar de las nuevas tendencias, se continuó con los vestidos largos y las faldas por debajo de las rodillas, sobre todo en los carteles de películas que se habían rodado en los años cincuenta y que en España se estrenaron una década después o en remakes de películas de décadas anteriores.

La falda por debajo de la rodilla es el modelo que elige Jano para el retrato frontal que realiza de la actriz Dorothy Dandridge en el cartel del estreno en España, en 1963, del filme musical *Carmen Jones*, dirigido por Otto Preminger en 1954.

Por otra parte, el vestido largo abierto por delante y la falda interior por debajo de las rodillas es también el modelo escogido por Macario para el retrato de la actriz Jane

Fonda sentada en la cama en el cartel de *Confidencias de mujer* (The chapman report, 1962, George Cukor); mientras que el vestido blanco de escote y tirantes con el largo ancho por encima de las rodillas es el que dibuja Jano en el retrato que hace de la actriz Ursula Andress huyendo despavorida y descalza en el cartel del thriller americano *Pesadilla bajo el sol* (Nightmare in the Sun, 1965, John Derek, Marc Lawrence).

Ilustración 148. Me casaré contigo, 1960, cartel de Jano.

Los vestidos largos cubriendo las piernas hasta el suelo o los tobillos se continuaron incluyendo en los carteles de dramas y películas fantásticas o de época. Ejemplos de ello son: el vestido blanco y largo al suelo que lleva la actriz Joanne Woodward en el cartel de *Rosas perdidas* (The stripper, 1963, Franklin J. Schaffner), en el que Jano la dibuja de pie en posición de tres cuartos orientada hacia la izquierda, con el pie izquierdo sobre un escalón que le deja abierto el lateral del vestido y al descubierto su pierna derecha por encima de la rodilla y la izquierda por la pantorrilla; el vestido rojo largo al suelo, de tirantes y cuello en uve que le dibuja Jano a la actriz Ursula Andress en el cartel del thriller fantástico británico *La diosa de fuego* (She, 1965, Robert Day); o el vestido de fiesta largo y negro con lentejuelas y escote corazón sin tirantes del retrato que Macario dibuja de la actriz Jane Russell (1980) en el cartel de la reposición en España de la comedia americana *Don Dólar* (Double dynamite, 1951, Irving Cummings).

Fue con el inicio de la década de los sesenta cuando, en las películas de temática contemporánea, se comenzaron a introducir los vestidos y las faldas cortas en los vestuarios de las estrellas cinematográficas con una longitud hasta entonces impensable, al principio con unos centímetros por encima de las rodillas y después, conforme avanzaba ésta, a uno o dos palmos de las mismas, llegándose a poner de moda las minifaldas.

En los carteles de cine se introdujeron pronto las imágenes de las estrellas femeninas luciendo esta prenda de vestir novedosa que les daba una apariencia más juvenil, alegre y sensual que las de épocas anteriores. Uno de los primeros retratos es el que realiza Macario de la actriz Jane Fonda en el cartel de la comedia romántica americana *Me casaré contigo* (Tall story, 1960, Joshua Logan) (Ilustración 148). En este caso escoge un retrato de la pareja, con Jane Fonda de puntillas y de perfil, en posición de recibir un beso de Anthony Perkins, también de perfil, vestida con un jersey de lana verde con cuello y mangas largas y una minifalda azul plisada que deja ver sus piernas casi al completo.

Esta nueva estética femenina se extendió rápidamente por los estudios cinematográficos de todo el mundo, a través de una serie de carteles que mostraban a la mujer de los años sesenta en películas que trataban las temáticas de la prostitución, la delincuencia, el crimen o la comercialización del sexo femenino. Algunas de estas imágenes más destacables son: el retrato de la actriz Sofía Loren a hombros del actor Marcello Mastroianni en el cartel que realiza Jano de la comedia *Matrimonio a la italiana* (Matrimonio all'italiana, 1964, Vittorio de Sica), en el que la dibuja con unos pendientes de aro, un vestido rosa, acabado en una minifalda que muestra sus piernas con pantis de color negro y sandalias blancas; el retrato frontal de la actriz Raquel Welch con un traje veraniego muy corto de rayas horizontales, de tirantes y escote en uve que deja al descubierto parte de sus pechos y sus largas y estilizadas piernas con zapatos de tacón en el cartel que Jano realiza de la comedia americana de robos y atracos *Raquel y sus bribones* (The biggest bundle of them all, 1968, Ken Annakin); el plano americano corto y frontal de Popsy Pop (Claudia Cardinale), una artista de cabaret, con un vestido transparente muy corto dibujado por Jano en el cartel de la película francesa del mundo del crimen *Popsy Pop contra Papillón* (Popsy Pop, 1971, Jean Herman) o el plano de conjunto que realiza Jano de la misma actriz en el cartel de la comedia italiana sobre inmigración *Bello, honesto, emigrado a Australia, quiere casarse con chuica intocada* (Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata, 1971, Luigi Zampa), en el que la retrata frontalmente, de pie, apoyada sobre una farola, con un vestido rosa corto de tirantes, sandalias de tacón y un bolso blanco en actitud seductora; o el que realiza también la Mcp de Bree (Jane Fonda), una prostituta neoyorkina en el cartel del drama americano *Klute* (1971), dirigido por Alan J. Pakula,

con la actriz dibujada de pie frontalmente hablando por teléfono, con un vestido de lana rojo de cuello alto y muy corto por debajo, un abrigo de color ocre amarillo y unas botas de cuero negras que le llegan hasta la mitad de los muslos.

Desde finales de los años sesenta y a lo largo de los setenta se dio una proliferación de las minifaldas y los vestidos cortos. Pues ya, en los carteles, no sólo se representaba a la protagonista en solitario con esta prenda de vestir, sino también al resto de las artistas principales o secundarias que se incluían en los mismos.

Ya, en el cartel que Jano dibuja para la comedia musical *La pícara Rita* (Rita la zanzara, 1966, Lina Wertmüller), se incluyen a la protagonista (Rita Pavone) con una minifalda en primer plano, aunque sin mostrar las piernas, y a un grupo de colegialas, situadas tras ella en un segundo término, de pie y vestidas con minifaldas que forman parte de sus respectivos uniformes.

En los años setenta, la minifalda era ya una prenda cotidiana. De ahí que Jano la escogiera para los retratos femeninos de las películas eróticas del momento como los retratos de Brigitte Bardot y Annie Girardot de prostitutas en el cartel de la comedia francesa *La profesional y la debutante* (Les novices, 1970, Guy Casaril). A la primera, la dibuja con un vestido muy corto de tirantes, medias negras sujetas a los muslos con ligas y zapatos de cordones cruzados y atados a la altura de la pantorrilla y a la segunda con un vestido de rayas horizontales, cuello redondo, zapatos de color gris claro, con tacón grueso, un bolso pequeño, pendientes de aro y un largo medallón que le llega al vientre. A Brigitte la dibuja de pie y un poco inclinada hacia delante, muy preocupada por tapar con las manos la zona de sus muslos que queda sin cubrir entre las medias con ligas y la minifalda, mientras que a su amiga, la prostituta, menos mediatizada por los prejuicios sociales, la dibuja en una postura de buscona que expone su cuerpo como mercancía sexual, con la mano derecha tras la nuca, mientras que balancea su pequeño bolso con la izquierda.

A partir de los setenta se dio cierta predilección por el retrato femenino grupal con minifalda en los carteles de algunas comedias. Dos claros ejemplos de ello son los carteles que Jano diseña para la comedia francesa *Demasiado bonitas para ser honestas* (Trop jolies pour être honnêtes, 1972, Richard Balducci) y *Un viudo a la italiana* (La

vedova inconsolabile ringrazia quanti la consolarono, 1973, Gianni Grimaldi). En el primero, Jano dibuja a la amiga de un oficial de la marina, a la que éste le regala un telescopio, y a sus tres compañeras sonrientes, en distintas posiciones, de pie y sentadas, con vestidos de diferentes tipos de escotes acabados en minifaldas y zapatos de tacón. En el segundo dibuja a un viudo sentado sobre una alfombra y rodeado de chicas con minifaldas que intentan llamar su atención.

Junto con la minifalda, el pantalón vaquero marcó toda una época por la libertad y el significado que esta prenda, hasta entonces de uso masculino, tuvo para la mujer como conquista y superación de ciertos prejuicios sociales y culturales. Pues, aunque los pantalones ya se venían incluyendo en películas de los años cincuenta en las que aparecían las actrices Audrey Hepburn y Marilyn Monroe, entre otras, su uso generalizado por la población femenina no se acrecentó hasta finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Los primeros retratos de estrellas femeninas con jeans comenzaron a aparecer en los carteles de películas del viejo oeste, debido a que en este marco solían verse más apropiados, aunque después, en la década de los setenta, se extendió su uso a otros géneros cinematográficos hasta convertirse en lo más habitual tanto en el cine como en la vida cotidiana de las mujeres de todo el mundo.

Jano es uno de los cartelistas que nos ha dejado una amplia muestra de retratos femeninos con esta nueva prenda de vestir. Pues ya, desde muy temprano, dibuja a Doris Day con unos jeans en el cartel del estreno en España (1964) de la comedia romántica *Doris Day en el Oeste* (Calamity Jane, 1953, David Butler) y, aunque sigue el modelo americano, él la retrata con el rostro girado al frente, mirando al espectador, con pantalones azules y botas de media caña. Después en 1968, la vuelve a dibujar con un retrato frontal en el cartel del wéstern *Desafío en el rancho* (The ballad of Josie, 1967, Andrew V. McLaglen), aunque en este caso sigue fielmente el modelo americano.

Un retrato más sensual y atractivo es el que realiza Jano en el cartel de la comedia wéstern *La ingenua explosiva* (Cat Ballou, 1965, Elliot Silverstein), en el que dibuja a Catherine "Cat" Ballou (Jane Fonda), una joven maestra de escuela que intenta vengarse de unos matones del ferrocarril que asesinan a su padre, con un plano americano corto,

casi de espaldas, vestida con jeans, camisa de cuadros de manga corta y sombrero tejano, con la mano izquierda apoyada en la cadera, mientras que con la derecha empuña un colt que apunta hacia arriba y se gira levemente para mirar al frente.

Los tejanos o vaqueros también comenzaron a formar parte del vestuario de las estrellas cinematográficas en películas de otros géneros distintos al wéstern. En el cartel del estreno en 1965 del drama romántico norteamericano *Pasión tras la hierba* (Ruby Gentry, 1952, King Vidor), Jano dibuja a Ruby (Jennifer Jones), acusada de asesinar a su marido en un accidente, con un plano de conjunto en posición de tres cuartos, portando un rifle y vestida con unos jeans de bajos vueltos, botas de cuero, cinturón ceñido a la cintura y una camisa negra de cuello alto y manga corta. También, con unos vaqueros de bajos vueltos, está el retrato de la actriz Isabelle Corey que aparece de cuerpo entero y de perfil en el cartel de la comedia italiana *Alegres vacaciones* (Vacaciones en Argentina, 1966, Guido Leoni).

También encontramos carteles como el que realiza Macario para la comedia franco-británica de aventuras y crimen *La estrella del sur* (The southern star, 1969, Sidney Hayers), en el que dibuja a la actriz Ursula Andress con un plano americano corto frontal, vistiendo pantalones largos y camisa escotada; o el que diseña Jano de la estrella debutante Goldie Hawn subiendo una escalera de madera, con pantalones largos de campana y un top sujetador en el cartel de la comedia romántica *Flor de cactus* (Cactus flower, 1969, Gene Saks) y el que diseña también éste de las actrices Brigitte Bardot y Claudia Cardinale con planos medios largos, vestidas de pistoleras en el cartel del wéstern francés *Las petroleras* (Les pétroleuses, 1971, Christian Jaque).

4.5.2. El retrato sensual y erótico femenino

Junto a los retratos en los que se ensalzaban la elegancia y belleza de las estrellas femeninas en los carteles de cine, los cartelistas comenzaron a incluir, a finales de los años sesenta y a lo largo de los setenta del siglo pasado, otro tipo de imágenes que las presentaban con poses más sensuales y eróticas.

Ese cambio de la imagen femenina en los carteles de cine fue debido al experimentado también por la sociedad española e internacional, con el relajamiento de la censura con

respecto a las películas de contenido erótico, que comenzó a tener sus frutos a partir de los años setenta.

4.5.2.1. Dibujo preparatorio del cartel de Apasionada

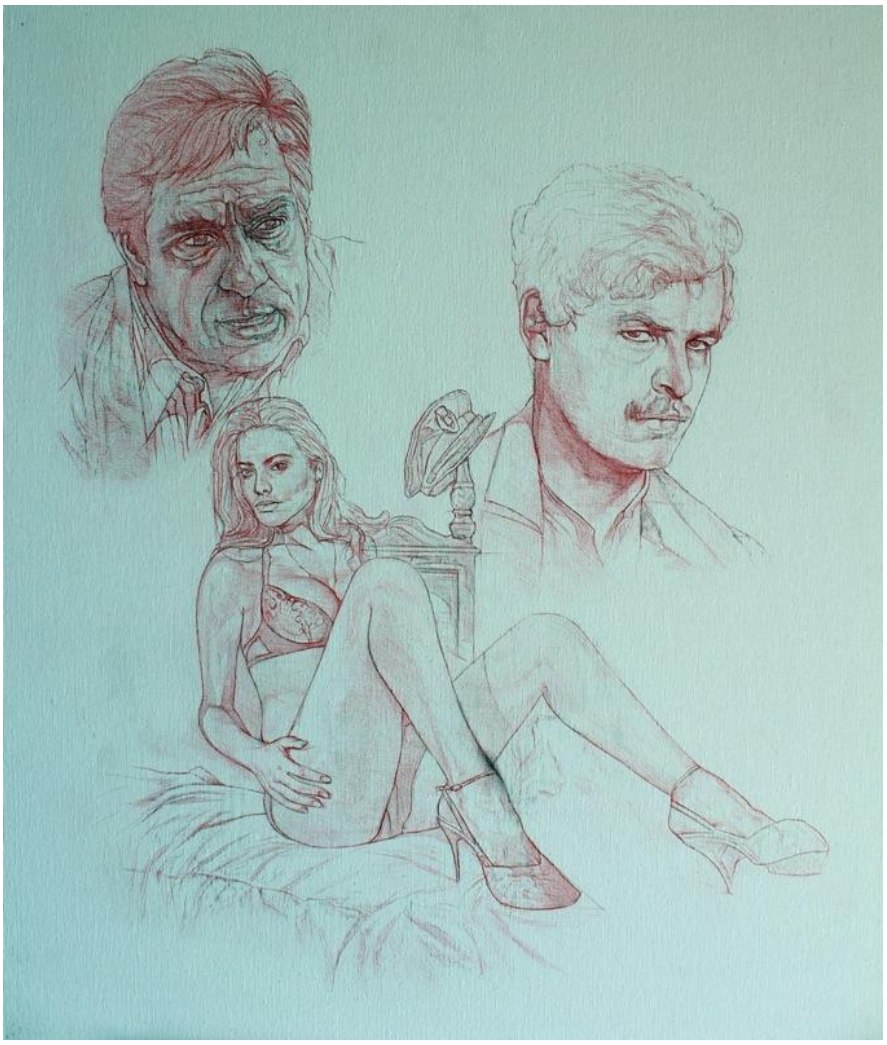


Ilustración 149. Apasionada, 2015, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales.

La temática del denominado "destape" en los retratos de carteles de películas extranjeras de carga sensual y erótica ocupó, durante más de dos largas décadas, los muros y fachadas de cines y vallas publicitarias, ofreciendo otra imagen menos conocida de las estrellas femeninas del cine internacional. De ahí la importancia que nos suscitara este apartado en la investigación, siendo una de las temáticas escogidas para esta parte práctica de la misma (Ilustración 149). Por lo que para esta nueva recreación plástica hemos escogido como modelo una guía que Jano diseñó del drama erótico

italiano *Apasionada* (Romanzo popolare, 1974, Mario Monicelli) (Ilustración 150) por ser una película que ensalza la belleza en primer lugar y muestra una imagen más sutil del destape y el erotismo masculino y femenino, ya que no solo contiene el retrato de la actriz sino también las imágenes de dos de los personajes masculinos con los que ésta tiene mayor relación dentro del filme. Pues se trata de una película en la que un hombre de 50 años, Giulio (Ugo Tognazzi) y su ahijada de 17, Vincenzina (Ornella Muti) se casan enamorados, hasta que un día éste la encuentra en la cama con un amigo suyo y la expulsa de su hogar, aunque después, con los años, intentará reanudar su relación con ella.

A la hora de diseñar el dibujo del cartel de *Apasionada* se nos plantearon dos cuestiones: la primera fue que el retrato femenino mostrase el desnudo parcial de la actriz Ornella Muti con la lencería[24] parecida a la que usaba ella en alguna de las escenas y la segunda, que apareciese en uno de los lugares más habituales del filme, en este caso, en la alcoba de su vivienda.

Otra cuestión importante fue la del diseño global, en el que deberían aparecer los retratos de los tres personajes incluidos en el diseño de Jano, manteniendo los bustos o casi primeros planos de los dos personajes masculinos con la misma ubicación y a la misma altura, el del marido (Ugo Tognazzi) a la derecha de la actriz y el del amigo de éste (Michele Placido) a la izquierda. De ahí que localizásemos unos fotogramas de la película en los que ambos apareciesen con una postura idéntica. Sin embargo, en la recreación, la figura central de la protagonista no aparece de pie en medio de ambos personajes masculinos ni estos están a ambos lados como en el diseño de Jano, sino que, al estar ésta sentada en la cama en posición de tres cuartos, casi en diagonal y en escorzo, su posición se encuentra más bien en la misma alineación que la cabeza del marido que se halla a continuación de la misma.

El retrato de la actriz Ornella Muti, en nuestra recreación, cobra mayor carga erótica que el realizado por Jano en su guía de esta mima película, aunque sin alejarse de la estética

[24] Como en la película no encontrábamos una escena en la que la protagonista estuviese en esa posición de forma completa hemos buscado un fotograma en el que apareciese una modelo con ropa interior en escorzo y una foto del rostro de la actriz que encajase en el mismo. Luego, realizado el collage, la hemos dibujado integrándola en el diseño, siguiendo esta estrategia compositiva empleada por nuestros cartelistas durante mucho tiempo en sus creaciones.

y la permisividad moral de principios de los setenta. Pues la aparición de la protagonista sentada en la cama, en escorzo, vestida sólo con la ropa interior de color negro transparente, calzando zapatos negros de tacón ancho, la mano sobre la nalga derecha y el rostro girado hacia el frente le confiere al retrato la sensualidad y el erotismo propios de los carteles italianos del momento que solían influir a veces en las imágenes eróticas que Jano realizaba en los suyos.

El colorido y la técnica realista muy depurada, empleada por Jano en su diseño, los hemos cambiado aquí por el dibujo entonado, ya que en este caso la recreación consistía tan solo en la realización del boceto del cartel.

En definitiva hemos intentado, en esta recreación, mantener algunos aspectos compositivos del diseño de Jano como la presencia de los rostros de los dos personajes masculinos que la identificasen con su estilo pero hemos alterado otros como la posición y postura de la protagonista con objeto de evitar que fuese una mera repetición, aunque sin alejarnos de la estética utilizada por él en sus carteles eróticos de esas fechas. Así la inclusión de elementos decorativos como la cama con las sábanas revueltas o la gorra de policía colgada del cabezal acercaban también nuestro diseño a la estética de los carteles italianos, logrando un producto muy propio de los estudios del momento, sobre todo del que dirigía Jano. Pues no todos los carteles y materiales publicitarios cinematográficos que se diseñaban eran originales o se diferenciaban en todo de los modelos oficiales o internacionales, ya que en muchos de ellos se mantenían algunos aspectos que los acercaban a esa estética global.

4.5.2.2. Singularidad e importancia del modelo

En este trabajo de Apasionada, Jano escoge un diseño propio, en el que muestra a la estrella femenina de pie en posición de tres cuartos hacia la derecha, con la mano izquierda apoyada en la cintura y la otra acariciando un mechón de su cabello. La dibuja con el rostro sonriente, el gesto alegre y placentero, vestida con una combinación azul, muy corta y ceñida, de tirantes finos y escote pronunciado, medias hasta la mitad de los muslos y botas de caña larga que le quedan por debajo de las rodillas. Una imagen seductora, más sensual que erótica, en la que la actriz ocupa el centro de atención del espectador, reforzada por los bustos de dos de los actores masculinos colocados a

ambos lados: el del marido a la derecha y el de su amigo a la izquierda como contemplándola.

Menos erótico es el diseño que realiza Macario para la carátula de la reproducción de la película en vídeo, en la que dibuja un plano medio largo de la actriz Ornella Muti sobrecogida, con gesto de dolor y placer a la vez, llevándose las manos al vientre para quitarse la bata, el plano medio del marido (Ugo Tognazzi) detrás de ella empuñando un cuchillo y, en la parte alta, tras las dos imágenes anteriores, el enorme primer plano casi frontal de la estrella femenina. Un diseño que integra las tres imágenes en una incisiva alineación diagonal que denota placer y dolor.

Los contenidos de los carteles italianos de esta película son más descriptivos que los dos anteriores, ya que en uno de ellos se muestra en primer término a la estrella femenina recostada en ropa interior y al amigo del marido junto a ella con el torso desnudo y, tras ellos, dos imágenes del esposo. En el otro, aparece la imagen desafiante del esposo con una escopeta de dos cañones que ocupa la franja vertical derecha y en la izquierda, la esposa sorprendida en la cama con el amigo de éste, vestida con un salto de cama negro con los tirantes caídos por el brazo y él desnudo y abrazándola.

4.5.2.3. Sensualidad y moda hasta principios de los sesenta

La delimitación entre el glamur, la sensualidad y el erotismo se convierte en una tarea ardua, debido a que a partir de los sesenta las tres cuestiones se fueron combinando hasta imperar la última.

Sin embargo, la sensualidad en los carteles cobra gran fuerza a finales de los cuarenta con retratos como el que los estudios Llo-An realizan de Rita Hayworth para *Gilda* (Gilda, 1946, Charles Vidor). En este caso, los cartelistas de Llo-An escogen un plano medio largo de la actriz en posición de tres cuartos, siguiendo la diagonal que va del vértice inferior izquierdo al superior derecho. La dibujan echada hacia atrás, apoyando su codo derecho en la cama, al mismo tiempo que sostiene un cigarrillo encendido entre sus dedos y mantiene las ondas de su melena roja cayendo sobre sus hombros, casi sin tocar la almohada. La dibujan con una pose, cargada de gran sensualidad, elegancia y belleza, que queda reforzada por el pronunciado escote que le deja visibles tanto las axilas como parte del pecho, los hombros y el cuello, con un collar de diamantes muy

ceñido al mismo, la mirada y la gesticulación de los labios muy placenteras y el leve remangado del vestido que deja al descubierto una minúscula porción de su muslo izquierdo.

Ilustración 150. Ana, 1951, cartel de Esc.

Otro icono sensual de finales de esta década es el retrato de la actriz italiana Silvana Mangano en los carteles que Renau y López Reiz hacen de ella como personaje del drama neorrealista *Arroz Amargo* (Riso amaro, 1949, Giuseppe de Santis). Ambos escogen como modelo el fotograma de la estrella captada con un plano americano y el punto de vista bajo, de pie, en posición de tres cuartos hacia la derecha, con la cabeza girada mirando al frente, al posible espectador, los brazos pegados al cuerpo y la pierna izquierda un poco adelantada. La diferencia está en que el cartel de López Reiz es más recatado, ya que las medias con ligas se juntan con el pantalón corto de la joven dejando las piernas al descubierto por debajo de las rodillas como si se hubiesen roto y los pechos no se marcan tanto bajo el jersey rojo como se aprecia en el retrato de Renau, en el que también queda visible la parte de los muslos.

Se dieron, principalmente, dos formas de atracción sensual en la presentación de la estrella en los carteles de cine: una tumbada, recostada o sentada en el suelo, una cama o un sillón y otra erguida, de pie y frontalmente o en posición de tres cuartos.

En primer lugar destacamos los retratos con las estrellas de pie, orientadas hacia un lateral con poses en las que sus cuerpos se contornean o flexionan. Un ejemplo de ello lo encontramos en el retrato que Montalbán realiza de Perla (Stella Stevens), una de las prostitutas que llegan a un campamento de obreros que trabajan en la construcción, en el cartel que diseña para el thriller mejicano *El mal* (Rage, 1966, Gilberto Gazcón). Montalbán la dibuja muy provocativa, de pie y de perfil, mirando al espectador envuelta en una sábana que deja sin cubrir sus hombros y piernas desde las rodillas a los pies y, tras ella, una escena de un trabajador con la rabia rodeado de otros obreros y el enorme retrato casi esbozado del doctor Rubén (Glenn Ford) que mira también al espectador.

Para el cartel de *Ana* (Anna, 1951, Alberto Lattuada) (Ilustración 150), una película que refleja el conflicto personal que vive una joven novicia entre su vocación y el regreso con su antiguo novio que ingresa en el hospital donde ella trabaja tras un accidente, Esc escoge el doble retrato de la protagonista. En el primero, la dibuja de pie y de frente ocupando el primer término, vestida con pantalones cortos por debajo de las rodillas y un top de tirantes de cuello en uve, con postura sinuosa, una mano levantada y otra apoyada en un muslo cerca de la cadera izquierda. En el segundo, y tras la imagen anterior, incluye el enorme primer plano frontal de su cabeza con el rostro serio y el tocado de monja.

Sin embargo, la postura que escoge Jano para el retrato de la actriz Anita Ekberg en el cartel de la película italiana *La dolce vita*, dirigida por Fellini en 1960, es la de situarla de pie, en posición de tres cuartos hacia la derecha. Jano la dibuja realizando un paso de baile, con un vestido largo de escote corazón, sin tirantes, abierto por el lateral izquierdo que deja a la vista la pierna desnuda hasta la rodilla y el pie derecho descalzo, con una especie de doble falda rosa que va desde la cintura al suelo y los brazos a la altura de las caderas, mostrando su elegancia y belleza, sin joyas, salvo el broche que sujeta la capa a su cintura.

Estos gestos de contorsión del torso y la cadera, en posición de tres cuartos y la cabeza girada al frente, los encontramos también en las dos versiones que realiza Jano del retrato de Rita Hayworth en el cartel de *La dama de Trinidad* (Affair in Trinidad, 1952, Vincent Sherman). En la primera mantiene el escote con una leve forma de uve sin que permita mostrar la parte superior de los dos pechos de la actriz como en el cartel americano, aunque deja al descubierto todos los hombros y el cuello. En el segundo, la versión es más recatada, pues desaparece toda exhibición, ya que la dibuja con una camiseta negra de mangas cortas y cuello redondo quedando como atractivo sensual la pose de la estrella, un plano medio en posición de tres cuartos hacia la derecha con el torso hacia atrás, las manos en las caderas y el rostro sonriente girado al frente.

En los retratos se le dio mucha importancia al lenguaje postural sobre todo a la comunicación gestual con las extremidades, bien con la pierna adelantada dejando ver el pie, la rodilla y los muslos o bien con los brazos en jarra apoyados sobre un muslo, o cruzados por delante del pecho, con las manos en la nuca o tocándose el pelo, y sobre

todo con la cabeza, inclinada hacia un lateral, hacia delante o echada hacia atrás, con la mirada de reojo, los ojos medio cerrados, etc. Ejemplos de ello los encontramos en el programa de mano y en el cartel que Jano realiza de la actriz Brigitte Bardot para la comedia francesa *Una parisina* (Une parisienne, 1957, Michel Boisrond). En ambos, Jano capta el lenguaje seductor de ésta para reconquistar a su marido. En el primero, dibuja un busto de la estrella en posición de tres cuartos, con un vestido rojo de tirantes y escote corazón y su brazo derecho levantado cogiéndose su melena rubia y en el segundo, otro busto de ésta en posición de tres cuartos, con los brazos cruzados por delante de los pechos, cogiéndose los hombros con las manos opuestas mientras inclina la cabeza levemente hacia delante y dirige la mirada seductora al frente.

Ilustración 151. Agente 505, muerte en Beirut, 1966, cartel de Esc.

De entre algunos de los carteles de las películas de esta misma actriz que enfatizan la comunicación gestual y sensual destacamos: el folleto de mano que diseña ALC para la comedia romántica *Esta pícara colegiala* (Cette sacrée gamine, 1956, Michel Boisrond), en el que recurre tan solo a la representación del primer plano de la actriz entre la nube de cenizas de la cortina de humo provocada por una explosión, con el rostro en posición de tres cuartos, mirando de reojo al frente y los dedos índice y pulgar de la mano izquierda entre los dientes intentando morder algo; el retrato de Jeanne (Brigitte Bardot), realizado por Macario para el cartel del drama francés *Si Don Juan fuera mujer* (Don Juan ou Si Don Juan était une femme…, 1973, Roger Vadim), en el que la dibuja en posición frontal, con un plano americano corto por encima de las rodillas, vestida con una minifalda muy corta y una blusa desabrochada que deja al descubierto parte de sus pechos y abdomen; el retrato frontal en plano americano que aparece de la misma sentada en el lateral de la cama, con una pierna doblada bajo su trasero y la otra como apoyándose en el suelo, vestida con un camisón que deja al descubierto sus piernas por encima de las rodillas y sus brazos estirados en el cartel sin firma reconocida del drama

francés *Una vida privada* (Vie privée, 1962, Louis Malle); o el que realiza ALC en el cartel de la comedia romántica del mudo de la moda *La pequeña B.B.* (La mariée est trop belle, 1956, Pierre Gaspard-Huit), con la actriz sentada de lado sobre un corazón y la pierna izquierda extendida hacia el suelo, vestida con unos pantis de color lila muy ceñidos y un blusón naranja corto de tirantes con escote corazón que, junto con la boca entreabierta, contribuyen a enfatizar el atractivo sensual de la joven retratada.

Esta postura de la estrella femenina sentada sobre una cama, un sillón o un objeto fue también escogida por los cartelistas para presentar a la mujer seductora como una embaucadora que atraía con su belleza y sus encantos corporales. De ahí que Montalbán sitúe a la actriz de reparto, vestida de odalisca, en el primer término de la escena, de forma frontal y de cuerpo entero, sentada en el suelo con las manos apoyadas en el mismo, con un velo transparente que cubre la parte baja de su rostro y un vestido amarillento corto de mangas largas pero muy escotado, caído por debajo de los hombros en el cartel de la película alemana de aventuras *En las ruinas de Babilonia* (Der Löwe von Babylon, 1959, Johannes Kai, Ramón Torrado); o como el retrato de la actriz Martine Beswick que aparece medio tumbada, con un conjunto integrado por un sujetador y una tosca minifalda muy corta, sobre un tótem a modo de trono en el cartel sin firma reconocida de la película británica de aventuras fantásticas *Mujeres prehistóricas* (Slave girls, 1967, Michael Carreras).

Sin embargo, la postura más extendida y generalizada en los carteles fue la erguida, bien en posición de tres cuartos o bien frontal, con las actrices retratadas con planos diferentes.

Así encontramos a la actriz Sofía Loren retratada por Jano en la carátula del vídeo de la comedia británica *Lady L* (1965), película dirigida por Peter Ustinov, en posición frontal, con un plano americano, vestida con un salto de cama negro de encajes, ligueros y medias hasta la mitad de los muslos, con los brazos en alto levantándose sus cabellos pelirrojos, ante las miradas de los actores David Niven y Paul Newman, retratados frontalmente con primeros planos tras la esbelta figura de la actriz.

También se retrataron a las actrices con papeles secundarios o de menor importancia estelar ocupando los segundos términos, aunque sin dejar de tener el atractivo y la carga

sensual que las anteriores. Así encontramos retratos como el que realiza Esc de la actriz Geneviève Cluny para el cartel del thriller alemán *Agente 505, muerte en Beirut* (Agent-505-Todesfalle Beirut, 1966, Manfred Köhler) (Ilustración 151), en el que la dibuja de pie y frontalmente, con la camisa y el pantalón de color violeta muy transparentes que permiten apreciar su ropa interior, apuntando al frente con un revólver tras el actor principal (Frederick Stafford); o el retrato glamuroso de la actriz Natalie Wood en el cartel de la comedia romántica norteamericana *La pícara soltera* (Sex and the single girl, 1964, Richard Quine), en el que Jano la dibuja de pie con una pose frontal, sonriente y con melena negra corta, portando un vestido blanco plata satinado de tirantes, el escote en uve y el largo levemente por debajo de las rodillas, zapatos de tacón alto, bolso de mano y guantes largos de color malva, gargantilla con perla y brazalete dorados, la pierna izquierda levemente adelantada y el brazo del mismo lado cruzado por encima del vientre, sirviendo de apoyo del codo del brazo derecho que porta una pipa de mango larga acabada en un cigarrillo encendido.

También se da la presencia de varias actrices en un mismo cartel retratadas junto a los actores masculinos, en algunos casos sirviendo de gancho y atractivo publicitario del filme, como los retratos que realiza Jano de los actores Stella Stevens y Laurel Goodwin a ambos lados del actor Elvis Presley en el cartel del musical romántico *Chicas! Chicas! Chicas!* (Girls! Girls! Girls!, 1962, Norman Taurog).

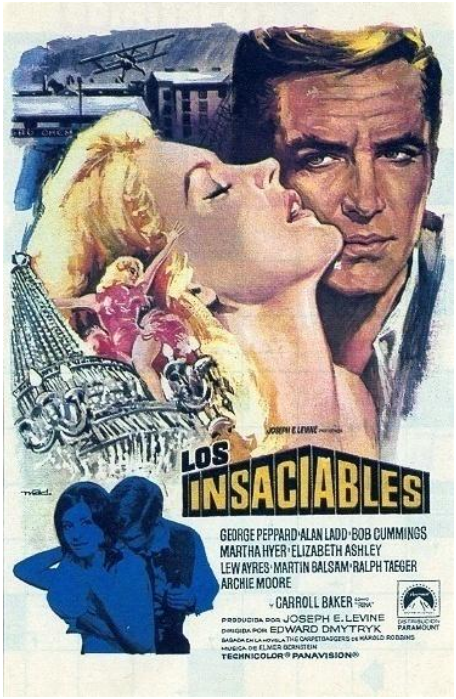


Ilustración 152. Los insaciables, 1963, cartel de Macario (Mac).

4.5.2.4. El retrato erótico femenino desde finales de los sesenta

Sin duda el apogeo del cine erótico y no pornográfico fue el de los años setenta y principios de los ochenta, sin embargo en los sesenta ya se producían películas que tenían contenidos eróticos. Los carteles de estas películas se diferenciaban de las clasificadas "S" en que no se llegaba a rebasar la frontera de los desnudos integrales.

En los carteles, la cuestión estaba en la forma de representar principalmente a las estrellas femeninas, ligeras de ropa o desnudas, con poses más provocativas y sensuales que en décadas anteriores. De ahí que en los cincuenta, en los retratos femeninos solo se mostrasen los hombros y las piernas por debajo de las rodillas, en los sesenta por encima de las mismas y parte del busto, hasta llegar a representar desnudos parciales e integrales de éstas en los setenta y principios de los ochenta.

Entre los carteles previos a la década de los setenta que contienen imágenes femeninas provocativas y tendentes al erotismo, se encuentra el cartel que dibuja Jano para *Corrupción en el internado* (Mädchen in uniform, 1958, Géza Von Radványi), un drama en el que se relata las relaciones lésbicas de unas jóvenes en un internado alemán, con los retratos de las actrices Lilli Palmer de espaldas y Romy Schneider en posición de tres cuartos frente a la otra. La primera vestida con una camisa de cuello alto blanco y la segunda con la camisa desabrochada hasta el pecho y con el lateral izquierdo caído por debajo del hombro, mostrando parte del seno y el hombro de esa parte del cuerpo. Otro de estos primeros retratos es el que hace Macario de Carroll Baker para el drama norteamericano *Los insaciables* (The carpetbaggers, 1963, Edward Dmytryk) en el que dibuja el primer plano de ésta con la cabeza de perfil, echada hacia atrás y expresión placentera en el rostro, con la boca medio abierta y los ojos cerrados (Ilustración 152).

Estas insinuaciones de situaciones eróticas también se comenzaron a ver en carteles y carátulas de vídeo de thrillers como las versiones que Macario y Esc realizan de *La víctima número 10* o *La décima víctima* (La decima vittima, 1965, Elio Petri), en las que se muestra a la actriz Ursula Andress intentando besar el cadáver de un hombre que yace en el suelo, echada casi encima del mismo, con un vestido rojo largo con apertura en el lateral que deja al descubierto toda su pierna izquierda.

No menos sensuales son las imágenes de las chicas Bond del cartel que Jano diseña para la película *Casino Royale*, dirigida por John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath y Richard Talmadge en 1967, en el que dibuja a una de ellas con el cuerpo desnudo lleno de tatuajes, sentada en el suelo de espaldas, con una pierna doblada y la otra extendida, los brazos cruzados con una pistola en cada mano, acompañada en la parte superior de viñetas verticales de colores que contienen los bustos frontales y en tres cuartos de las cinco actrices que acompañan al protagonista en

el filme. También, siguiendo este recurso de la figura femenina desnuda, Jano dibuja las siluetas de los cuerpos femeninos desnudos, posiblemente de las actrices Sylva Koscina y Veronique Vendell que tienen un papel importante en la misma, con diferentes colores sobre fondo negro, en distintos planos rodeando el retrato en primer plano del actor italiano Nino Manfredi en el cartel de la película *Visiones de un italiano moderno* (Vedo nudo, 1969, Dino Risi).

Ya, iniciada la década de los setenta, los carteles reflejaron el erotismo de las películas de forma muy diferente, según el contexto, la temática o la permisividad social y moral del momento. Pues los retratos femeninos en los carteles de cine se hicieron eco de los temas relacionados con la sexualidad de la mujer, tales como sus preocupaciones, deseos, conductas sexuales derivadas de sus ocupaciones laborales, etc., o su aparición en los mismos vestida con alguna prenda de ropa ligera o desnuda, de forma parcial o integral. Así encontramos:

1) Retratos femeninos en carteles, guías y carátulas de películas con títulos que hacen referencia a la mujer.

En algunos carteles de los primeros años de la década de los setenta, las actrices femeninas con papeles importantes aparecían vestidas, aunque el guión tratase una temática sensual con algunos matices eróticos. Así encontramos, en el cartel sin firma de la comedia italiana de celos *Amistades de mi mujer* (Adulterio all'italiana, 1968, Pasquale Festa Campanile), el retrato frontal sedente de Marta (Catherine Spaak), una mujer a la que su marido le ha sido infiel y al que ella le piensa hacer lo mismo, sentada en un sofá con un vestido corto y las piernas montadas una sobre la otra, hablando por teléfono y al marido (Nino Manfredi) en un primer término intentando escuchar el nombre de la persona con la que ésta está hablando. Aún más sugerente es el retrato que Jano realiza de la actriz Bernadette Lafont en el cartel de *Una chica tan decente como yo* (Une belle fille comme moi, 1972, François Truffaut), en el que la dibuja corriendo, en posición de tres cuartos, con un vestido muy corto de tirantes y escote en uve, acompañada de dibujos realizados con trazos negros y finos.

Sin embargo, en esta primera mitad de los años setenta se dio una predilección por los retratos femeninos más ligeros de ropa, incluso con desnudos integrales.

Así, en la carátula de vídeo de la comedia erótica italiana *Joven, bella y deshonrada con honor* (Giovannona coscialunga, disonorata con onore, 1973, Sergio Martino), Jano retrata a la actriz Edwige Fenech de cuerpo entero en primer término, vestida con un biquini, ante la atenta mirada del actor Pippo Franco, representado solo con un primer plano. Incluso Montalbán llega a dibujar a la estrella Sylvia Cristel en el cartel de *Deseada* (Emmanuelle, 1974) con un desnudo medio integral, ya que en el doble retrato que realiza de la misma, las partes de su cuerpo más eróticas quedan parcialmente tapadas por el título en el caso del plano medio y en el segundo, por el cojín sobre el que se encuentra tumbada. Pero lo más corriente es el semidesnudo, como el retrato que Jano realiza de la actriz Agostina Belli en el cartel de *Perfume de mujer* (Profumo di donna, 1974, Dino Risi) (Ilustración 153), en el que la dibuja llevando puesta la parte inferior de un biquini y con una toalla de baño cubriéndose parte de sus pechos y vientre.

Ilustración 153. Perfume de mujer, 1974, cartel de Jano.

2) Retratos femeninos en carteles y carátulas de películas con títulos que hacen referencia al erotismo de la mujer en determinados oficios.

Uno de los temas predilectos dentro de este tipo de películas fue el de los conventos. Hay carteles como el de la coproducción germano italiana *El diablo en el convento* (Frau Wirtins tolle Töchterlein, 1973, Franz Antel), sin firma, que muestra a una joven (Femi Benussi) medio desnuda subida sobre un carnero y un monje con tridente y dos mechones de pelo en forma de cuernos tras ella. Otro cartel también anónimo que muestra a sus personajes en actitudes eróticas es el de *Escándalo en el convento* (Le monache di Sant'Arcangelo, 1973, Domenico Paolella), en el que mediante un retrato individualizado y dos viñetas se muestran tres momentos diferentes de la vida de dos monjas en un convento. El retrato contiene el busto de una de ellas (Ornella Muti) orando con las manos unidas; mientras que en la primera de las viñetas aparece el plano americano de la otra monja (Anne Heywood) sentada en la cama con los pechos medio desnudos, mirando al frente con gesto placentero y en la segunda se encuentran

dibujados los primeros planos de ambas actrices con sus rostros casi de perfil acercando sus labios para besarse, con lo que se enfatiza así su relación lésbica.

Sin embargo, los temas más reiterados fueron los relacionados con el mundo de los hospitales y consultas médicas, con enfermeras y doctores como ganchos eróticos. De entre algunos de estos retratos, destaca el del cartel de la comedia erótica italiana *La enfermera, el marica y el cachondo de Don Peppino* (La moglie in bianco... L'amante al pepe, 1982, Michele Massimo Tarantini), en el que Jano dibuja a la enfermera (Pamela Prati) de pie en primer término, con actitud ingenua, vestida con medias que le llegan a la altura de los muslos y una bata muy corta y ajustada, abrochada por dos botones que dejan al descubierto la ropa interior y tras ella al dentista Don Peppino (Lino Banfi) y al marica (Javier Viñas).

También hubo películas de doctores en cuyos carteles se incluyeron las imágenes femeninas en actitudes eróticas. Así encontramos el cartel de la comedia italiana *Doctor, ¿Estoy buena?* (Una moglie, due amici, quattro amanti, 1980, Michele Massimo Tarantini), en el que Macario dibuja al doctor (Renzo Montagnani) auscultando con el fonendoscopio los pechos de una joven medio desnuda (Verónica Miriel), a ambos casi de perfil y situados en primer término y, tras ellos, con un tamaño inferior, el busto frontal y desafiante de la esposa del médico (Olga Karlatos) portando un rodillo de madera.

El tema de la enseñanza también fue un recurso empleado en los argumentos del cine erótico y por tanto de sus carteles. Un ejemplo claro lo encontramos en el cartel que Jano diseña para la comedia erótica italiana *La profesora de educación sexual* (L'onorevole con l'amante sotto il letto, 1981, Mariano Laurenti), en el que la profesora (Janet Agren) es observada por un alumno aventajado (Lino Banfi), mientras que explica los órganos del aparato reproductor femenino ante la atónita mirada de unos alumnos bastante mayores.

3) Retratos femeninos en carteles, guías y carátulas de películas que trivializan el erotismo o expresan las preferencias sexuales masculinas.

Uno de los carteles que mejor refleja esta preferencia masculina es el que diseña la Mcp de la comedia erótica italiana *Me gusta mi cuñada* (Peccato veniale, 1974, Salvatore

Samperi), con un plano americano corto frontal de la cuñada desnudándose (Laura Antonelli), con el vestido bajado hasta la cintura, dejando casi al descubierto la parte superior del torso, con un sujetador blanco de encajes y el joven cuñado tras ella, situado al fondo, de pie, con los brazos pegados al cuerpo, observándola muy serio.

En el cartel de la comedia erótica británica *El decapendón* (Keep it up downstairs, 1973, Robert Young), Macario centra la atención en el primer término, con la joven doncella vestida con ropa interior de encaje y corsé, tumbada sobre una cama y el dueño del castillo de Cockshute a punto de propinarle un cachete en el trasero y tras ambos otra imagen de la joven abrazándolo.

Sin embargo, Jano recurre a imágenes más sugerentes y provocadoras, con retratos más nudistas, en los carteles de comedias italianas como *Giovannino*, dirigida por Paolo Nuzzi (1976) y *Reprimidos y cachondos* (Ridendo e scherzando, 1978, Marco Aleandri). En el primero dibuja una escena de la pareja con planos medios, vista a través de una cerradura, con el ocioso Giovannino (Christian de Sica), hijo del notario de Catania casi de espaldas, cogiendo el pecho izquierdo desnudo de una joven mientras ésta mueve con una cuchara la leche que hay en un tazón. En el segundo, un cartel que hace referencia a un filme compuesto por cuatro episodios (Aniversario de boda, Quiero ser viuda, Tragicomedia del celoso y El precio de la vecina), Jano dibuja un retrato de cuerpo entero y casi de perfil de la actriz Macha Meril, vestida con una saya muy corta que deja ver la parte inferior de su ropa interior, sobre un fondo negro, y la hace acompañar de dos pequeñas viñetas que contienen dos fotogramas eróticos, situándolas en la parte inferior del mismo.

En el cartel de la comedia romance *Un amor en primera clase* (Un amore in prima clase, 1980, Salvatore Samperi), Macario dibuja una escena cómica con el plano medio frontal de la joven paleontóloga (Sylvia Kristel) con la camisa desabrochada mostrando desnudos su vientre y sus pechos y al padre (Enrico Montesano) que lleva en el tren a su pequeño hijo para que se quede con su abuela en Sicilia, desnudándose tumbado en el suelo del vagón, con la presencia del niño sentado sobre una gran maleta, vestido con un jersey de lana y la mitad inferior del cuerpo desnuda.

4) Retratos femeninos en carteles, guías y carátulas de películas que expresan la reputación de la mujer y sus ardientes deseos sexuales.

Otros de los atractivos cinematográficos de esta época fueron los temas y títulos que hacían referencia a la reputación de la mujer y a sus más fervientes deseos de placer. Pasiones y prejuicios morales que los cartelistas también incorporaron a los retratos eróticos de sus carteles de cine. Así encontramos en la década de los setenta carteles como el que diseña Jano para el melodrama italiano *Los pecados inconfesables de una señora bien* (Una storia d'amore, 1970, Michele Lupo), con la imagen frontal de una mujer casada (Anna Moffo) de pie fumando un cigarrillo, con un vestido muy ajustado y corto, escote de tirantes y apertura en el vientre, situada en un lateral y dentro de una gran viñeta circular, aunque de mayor tamaño, su doble retrato y tras ella el retrato del joven playboy que la engaña.

También la complicidad de los personajes masculinos jugó un papel importante en la imagen que se daba de la mujer en estas películas. Un claro ejemplo de implicación del personaje masculino es el cartel que Jano dibuja para la comedia *Mi padre el señor cura* (Mio padre monsignore, 1971, Antonio Racioppi), en el que dibuja frontalmente a un joven (Giancarlo Giannini) y su supuesto padre, el cura del pueblo (Gastone Moschin), con dos planos medios largos y a una joven (Barbara Bach) sonriente que se cubre la parte central del pecho con una camisa, ante la indiferencia del segundo y la mirada descarada del primero.

Montalbán refleja el mundo de la impotencia sexual y la esterilidad en su cartel del drama americano *Los hijos de la impotencia (inseminación artificial)* (Feelings, 1975, Lawrence Britten), en el que con dos planos medios frontales dibuja una imagen pasional de la actriz Kate O'Mara con un salto de cama blanco de tirantes cogiendo con su mano izquierda la mano de su pareja (Paul Freeman) que la abraza por el vientre situado tras ella, mientras que con la otra mano levantada acaricia la cabeza de él que la ha inclinado hasta besar su hombro. Delante de ambos se encuentra dibujada una probeta flotando como símbolo de la reproducción artificial y en la parte inferior izquierda del cartel el dibujo transparente, realizado con líneas simples, de un niño que deshoja una margarita, indicando la imprecisión e inseguridad del éxito de este tipo de reproducción humana.

En la segunda mitad de los años setenta se dio una predilección por la temática de los deseos carnales de jóvenes adolescentes que tenían relaciones sexuales tanto con hombres como con mujeres. Ejemplo de este tipo de historias son los carteles de la película norteamericana *El ardiente despertar de Emily* (Emily, 1976, Henry Herbert), de Macario y de la italiana *Maladolescencia* (Maladolescenza, 1978, Pier Giuseppe Murgia), de Jano. El diseño es de retrato individual en ambos carteles, con la protagonista femenina en solitario. En el primero, realizado con una técnica hiperrealista casi fotográfica, Macario dibuja a la joven (Koo Stark) echada en la cama, levemente incorporada y apoyada sobre la almohada, con las piernas encogidas y en escorzo, medio desnuda, con medias sujetas con ligas a la altura de los muslos y bragas, quedando desnuda la mitad superior de su cuerpo, aunque con los pechos cubiertos por el brazo derecho que se cruza por delante de los mismos, evitando así un desnudo integral. En el segundo, Jano emplea una técnica más pop, con las carnaciones en tonos malvas como el fondo, pero con un desnudo integral de la joven (Eva Ionesco) que, posicionada de perfil, gira el torso hasta colocarlo en posición de tres cuartos y el rostro hacia el frente, con los brazos levantados, como una eclosión floral, ya que ésta se encuentra saliendo del centro de una rosa.

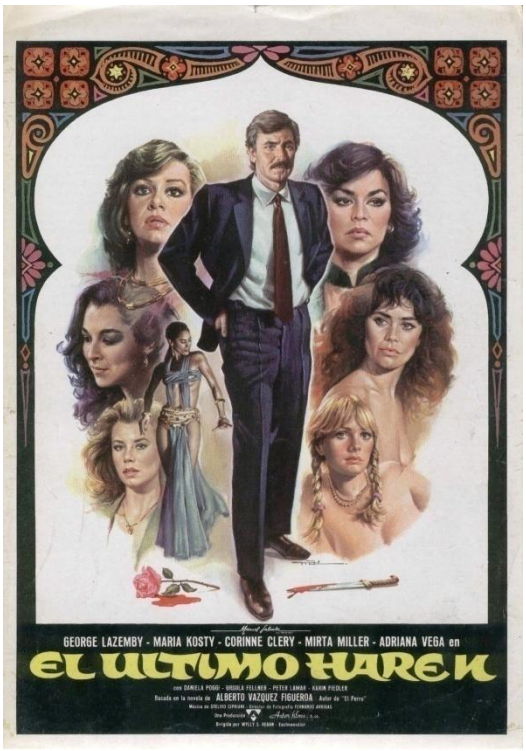


Ilustración 154. El último harén, 1981, guía de Macario (Mac).

5) Retratos eróticos femeninos en carteles, guías y carátulas de películas de diversos géneros.

Tal era, en esta época, el gusto por la representación de la mujer como objeto de deseo que su desnudez se llevó a los materiales publicitarios de películas de diversos géneros, aunque no fuesen de contenido erótico.

De 1989, encontramos la carátula que Macario realiza del thriller *Círculo de un delito*, llamado también *Crimen en el Club de Tenis* (Delitto al circolo del tennis, 1969, Franco Rossetti), en cuya superficie incorpora el busto en escorzo de una joven asesinada con los pechos desnudos, los bustos de una pareja que está metida en una cama apunto de besarse en los labios y un cuarto personaje realizando una fotografía en la parte superior.

Hubo materiales publicitarios de cine sobre dramas propios de la temática erótica, como el que realiza Macario de *Justine de Sade*, película francesa dirigida por Claude Pierson (1972) con la mitad superior del cuerpo de la joven (Alice Arno) desnuda dentro de una especie de medallón encadenado que simboliza la virtud de la misma cautivada por las pasiones desatadas en el mundo libertino que la rodea; aunque también se incluyó el desnudo y el erotismo en carteles de dramas de otras temáticas. Ejemplos de ello son la guía del drama romántico *El último harén* (L'ultimo harem, 1981, Sergio Garrone) (Ilustración 154), diseñada por Macario y el cartel del giallo italiano *Vicios prohibidos* (Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave, 1972, Sergio Martino), dibujado por Jano. En la guía, Macario dibuja con un plano entero al príncipe Almalarik (George Lazenby), nieto de un rey árabe en un primer término, seguido de una odalisca también dibujada de cuerpo entero con un tamaño la mitad de grande que el personaje anterior, haciéndoles rodear a ambos de los bustos y primeros planos de seis mujeres, algunas de ellas con parte de los pechos desnudos. En el cartel, Jano dibuja el triple retrato desnudo de la actriz Edwige Fenech: en el primero de ellos, incluye una imagen frontal de la joven en el centro de la composición, arrodillada sobre la cama con un gato negro en brazos que le cubre el pecho y el vientre; en el segundo, la dibuja de perfil, intimando con el escritor sospechoso de haber asesinado a una alumna con la que tenía relaciones, con parte de los pechos cubiertos por la primera y en el tercero la sitúa en la cama con otra mujer.

No obstante, Jano recurre a otras formas distintas al desnudo para expresar el erotismo, sobre todo con el cuerpo femenino contorneándose o en posturas muy sensuales y atractivas. Ejemplo claro de ello es el cartel del drama carcelario *Celda sin número* (Fast-walking, 1982, James B. Harris), en el que dibuja a la chica de espaldas, sentada sobre las rodillas y muslos de un preso, en actitud seductora.

Los carteles de aventuras tampoco se quedaron sin incluir imágenes eróticas o reclamos sexuales. De ahí que encontremos algunos ejemplos de ello en el cartel de la película de aventuras fantásticas *Flesh Gordon* (1974), dirigida por Howard Ziehm y Michael Benveniste, en el que Jano dibuja, tras el personaje masculino que está captado frontalmente con un plano americano, a una joven con biquini y en los laterales otras cuatro jóvenes medio desnudas. También en el cartel de aventura y terror italiano *Infierno en la selva* (Savana violenza carnale, 1979, Roberto Bianchi Montero), Macario dibuja una escena en la que se mezcla el erotismo con la crueldad, con una joven medio desnuda, atada a un madero ante un agresor, mientras que otro personaje herido es arrastrado por la corriente.

El erotismo también alcanzó a las películas que trataban temas de la antigua Roma, en las que se daba rienda suelta a las orgías y desmadres sexuales de sus élites. Un ejemplo de ello es el cartel que realiza Macario de la película *Calígula y Mesalina* (Caligula et Messaline, 1981, Bruno Mattei, Antonio Passalia, Jean-Jacques Renon), en el que dibuja a Mesalina (Betty Roland) medio desnuda, sentada y echada hacia atrás, con los brazos levantados hasta tocar su nuca y, tras ella, el coso del circo con la cuadriga y los gladiadores luchando. Una imagen tópica de las diversiones del pueblo romano, en la que se mezclan el placer y el dolor, así como la esencia del poder, simbolizado por la enorme moneda con el rostro de perfil de Calígula, situada por encima del resto de las imágenes.

6) Retratos femeninos eróticos en ropa interior y moda.

En las décadas de los años sesenta y setenta los retratos eróticos femeninos destacaron en los materiales publicitarios de cine por la ausencia de ropa de vestir convencional, dándose una gran predilección por la interior, muy en consonancia con la moda del momento. De ahí que aparecieran mujeres en biquini, con bañadores muy escotados o con saltos de cama de pronunciados escotes y muy cortos.

Así encontramos el retrato que Jano realiza de la actriz Sofía Loren en la guía de la comedia romántica italiana *Ayer, hoy y mañana* (Ieri, oggi e domani, 1964, Vittorio de Sica), en la que, frente al actor Marcello Mastroianni que se encuentra sentado de perfil sobre una cama, la dibuja de pie, ataviada con un salto de cama de tirantes finos y

encajes negros, muy corto, con zapatos negros de tacón mediano y grueso, y medias grises con ligas hasta la mitad de las piernas. Un complemento de la vestimenta femenina con gran carga sensual que se repite en el retrato que realiza también Jano de la actriz Ingrid Thulin en la guía del drama italiano sobre el nazismo de los años treinta *La caída de los dioses* (La caduta degli Dei, 1969, Luchino Visconti), en la que sobre un escenario iluminado por un foco, la dibuja de pie, en posición de tres cuartos casi frontal, con sombrero de copa corto y negro, un chal de plumas, un traje pantalón muy corto con puntas de encaje blancas, zapatos negros de tacón corto y grueso y medias negras muy transparentes con ligueros cogidos a cada lado del pantalón, imitando la moda de los años treinta pero con matices de la de finales de los sesenta y principios de los setenta.

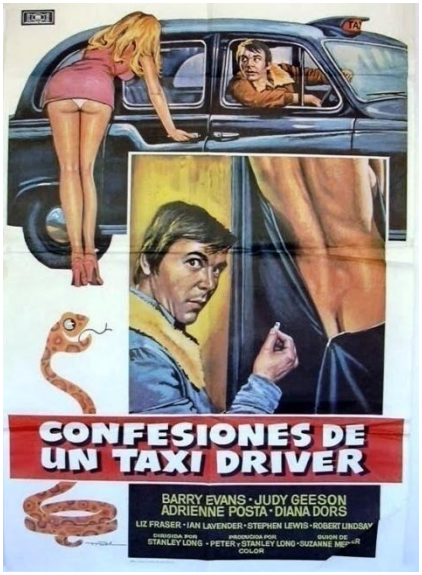


Ilustración 155. Confesiones de un taxi driver, 1976, cartel de Macario (Mac).

De las insinuantes e inocentes imágenes de los materiales publicitarios de películas de finales de los años sesenta se pasó en muy poco tiempo a las imágenes en biquini o en "top less" de la segunda mitad de los setenta y principios de los ochenta.

Así por ejemplo se pasa en poco espacio de tiempo, del retrato que realiza Jano de Doris Day cubriendo su cuerpo con una sábana, un porta velas en la mano derecha y un libro en la izquierda con el título en inglés "The constant virgin acts" en el cartel de *Cuando anoche se apagó la luz* (Where were you when the lights went out, 1968, Hy Averback), al retrato de la actriz Sinead Cusack desnudándose, en el que también diseña Jano para la comedia francesa *Amor a la inglesa* (Hoffman, 1970, Alvin Rakoff).

En *Confesiones de un taxi driver* (Adventures of a taxi driver, 1976, Stanley Long) (Ilustración 155), Macario además de escoger la imagen del cartel inglés con la prostituta (Judy Geeson) de espaldas ofreciendo sus servicios al taxista con el rostro oculto, añade una viñeta vertical con la cremallera en la mano del personaje masculino y la espalda del personaje femenino desnuda al rompérsele el cierre del vestido.

No obstante, ya a finales de los años setenta, se impuso la imagen femenina en bañador. Así encontramos el retrato sinuoso y provocativo, casi frontal de la actriz Farrah Fawcett, en el cartel que Macario diseña para la comedia de intriga *Sol ardiente* (Sunburn, 1979, Richard C. Sarafian), con la cremallera de su bañador blanco abierta hasta la mitad de su cierre, dejando entrever parte de sus senos. También, con el cuerpo en posición sinuosa y de espaldas de una joven que se quita un mono mostrando su biquini azul, está el cartel que realiza Macario para la comedia canadiense *Un hombre, una mujer y un banco* (A man, a woman and a bank, 1979, Noel Black). Un tipo de retrato de rostro ausente u oculto al que Macario ya había recurrido anteriormente es el de la carátula o guía del drama romántico estadounidense *Permiso para amar hasta medianoche* (Cinderella liberty, 1973, Mark Rydell), en la que sólo se aprecian las piernas y parte del antebrazo y mano izquierda de la prostituta (Marsha Mason) en una enorme viñeta trapezoidal, acabada en otra más pequeña en la parte inferior izquierda con el primer plano del marinero (James Caan) con el que forma pareja. Modelo también empleado por Jano en su cartel de *La enfermera* (L'infermiera, 1975, Nello Rossati), en el que reduce la imagen de la protagonista (Ursula Andress) a un contrapicado que muestra la parte posterior de sus piernas traseras y parte de su trasero al estar agachada de espaldas para coger un cubo y quedársele corto el vestido.

Sin embargo, los retratos plenamente eróticos aparecieron en los materiales publicitarios de las películas clasificadas con una "S" a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta, en los que se fue prescindiendo cada vez más de la ropa de las estrellas femeninas hasta llegar a retratarlas completamente desnudas.

Entre los materiales publicitarios de estas décadas que mostraban a las mujeres con ropas interiores destacan, entre otros, la guía que dibuja Jano para la comedia erótica de celos *La amante bajo la cama* (Cornetti alla crema, 1981, Sergio Martino) y el cartel sin firma de la también comedia erótica italiana *72 horas para pecar* (Giovani, belle... probabilmente ricche, 1982, Michele Massimo Tarantini). En la guía, se presenta a la actriz Edwige Fenech sentada en la cama con los tirantes de la saya caídos por los hombros dejando al descubierto la parte superior de sus pechos, con el actor Lino Banfi tras ella besándole el lóbulo de su oreja derecha, al tiempo que es observada por su celoso amante (Gianni Cavina); y en el cartel se incluye el triple retrato de las actrices

Nadia Cassini situada en la parte superior del grupo, Carmen Russo en el centro y Olivia Link en el extremo inferior, dibujadas muy ligeras de ropa, sentadas o apoyadas sobre un reloj de mesa, con varios billetes sobrevolando por debajo de sus piernas.

6) Retratos femeninos eróticos con desnudos parciales e integrales.

Desde finales de los sesenta y de forma progresiva, el desnudo femenino, tanto parcial como integral, fue ganándole el terreno a los retratos ligeros de ropa, sustituyendo la lencería como guardiana de las partes más eróticas y sensuales de la mujer por sábanas, toallas o brazos y piernas que se cruzaban dejando visibles algunas partes del cuerpo, hasta quedarse completamente desnudas.

En la guía sin firma reconocida de la película francesa que trata la temática de la prostitución *Bella de día* (Belle de jour, 1967, Luis Buñuel), el cartelista dibuja a la actriz Catherine Deneuve con la mitad de la espalda desnuda, volviendo el rostro hacia el frente y mostrando parte de su pecho derecho. También Macario escoge una escena de cama para el cartel de la película *Benjamín, diario de un joven inocente* (Benjamin ou Les mémoires d'un puceau, 1968, Michel Deville), en este caso con el torso desnudo del personaje masculino (Pierre Clementi) que lee un pequeño libro mientras que abraza a la mujer (Catherine Deneuve) que está en la cama con él. Pero es en el cartel que realiza Macario para la película japonesa *El imperio del sexo* (Tokugawa sekkusu kinshi-rei: shikijô daimyô, 1972, Norifumi Suzuki) donde aparecen ya los desnudos integrales, aunque de espaldas.

Sin embargo, la mayoría de estos desnudos fueron parciales sin llegar a mostrar el cuerpo completamente libre de obstáculos. Así encontramos desnudos casi integrales como el retrato que realiza Jano de Alice (Olga Georges Picot), una joven acusada de asesinar a una amiga de la que se enamora su abogada defensora, con la joven completamente desnuda, agachada en cuclillas y de perfil, pero con la letra “D” del título de la película francesa de suspense *Deslizamientos progresivos del placer* (Glissements progressifs du plaisir, Alain Robbe-Grillet) ocultando la parte delantera de su pecho derecho. Jano la sitúa en el cuadrante inferior derecho sobre un fondo blanco, dejando la parte superior del cartel para una mano de mujer encadenada a unan argolla, simbolizando los juegos eróticos con los que ésta arrastraba a la joven abogada.

Un retrato con desnudo integral es el que realiza Macario de la actriz Edwige Fenech con los pechos desnudos, en el diseño que aparece en la cubierta o carátula de una cinta de vídeo de la comedia italiana *Gracias, abuelita* (Grazie…Nonna, 1975, Marino Girolami), ante la atenta mirada de uno de los dos nietos de su difunto esposo. Otros desnudos integrales, aunque menos expositivos que el anterior son los de la pareja que dibuja Macario en el cartel de la comedia francesa *Bacanal en el aniversario de boda* (Les noces de porcelaine, 1975, Roger Coggio). En este caso, y para reflejar el desenfreno pasional de un grupo de burgueses franceses que se van a celebrar el aniversario de boda de uno de ellos a una casa de campo, Macario opta por ubicar en la parte baja del cartel el retrato grupal y frontal de los comensales sentados y tras ellos, ocupando la parte superior del mismo, dibuja los cuerpos desnudos de cintura para arriba de una pareja, con la chica de espaldas y el joven de frente. Por otro lado, Jano escoge la silueta oscura y desnuda de una joven con una bombilla inscrita en una viñeta circular de fondo blanco situada encima de su vientre, dejando el busto en primer término de la joven con los brazos cubriendo su pecho y sus hombros en el cartel de la comedia erótica de ciencia ficción italiana *Conviene hacer bien el amor* (Conviene far bene l'amore, 1975, Pasquale Festa Campanille), en la que un profesor estudia la posibilidad de que los impulsos sexuales del ser humano se puedan transformar en electricidad.

Ilustración 156. Tortilla a la italiana, 1978, cartel de Macario (Mac).

No obstante, en la mayoría de los carteles se recurrió a soluciones posturales o ropajes para cubrir parcialmente aquellas partes del cuerpo que no se querían exponer al observador, ya que los carteles ocupaban las fachadas y paredes de los cines, en plena calle pudiendo ser vistos por menores de edad. Así encontramos carteles como el que Jano diseña para thriller erótico de espionaje *La espía se desnuda* (Colpo in canna, 1975, Fernando Di Leo), en el que dibuja a Ursula Andress desnuda, de pie y de perfil, cubriendo su pecho y pubis con una larga estola; el que se realiza para la carátula de vídeo de la comedia erótica italiana *La condesa insatisfecha* (La padrona è servita, 1976, Mario Lanfranchi), en el que la nuera viuda de la condesa

(Senta Berger) aparece de rodillas y de perfil, cubriéndose los pechos con una sábana blanca doblada ante las atentas miradas del industrial y su joven hijo que se ha enamorado de ésta torciendo los planes de su padre; el que la Mcp hace para la película *El abismo de los sentidos* (Abe Sada, 1975, Noboru Tanaka), en el que dibuja a la actriz japonesa Junko Miyashita sentada de espaldas con la parte superior del cuerpo desnuda, cubriendo su pezón izquierdo con el pañuelo rojo que está mordiendo y tensando a la vez con su mano y rodilla derecha; el que Macario presenta para la película cómica y erótica *Mesalina, Mesalina* (Messalina, Messalina, 1977, Bruno Corbucci), en el que dibuja a la protagonista con un salto de cama largo muy transparente que le cubre la parte delantera de su cuerpo y le deja la espalda y los glúteos al descubierto; o el que Mataix diseña para el giallo italiano *Diabla* (Sensitività, 1977, Enzo G. Castellari), en el que recurre a un pequeño pañuelo para cubrir el pubis de la actriz Leonora Fani, dibujándola en cuclillas y de perfil dentro de una gran llamarada de tonos anaranjados.

Por otra parte, el desnudo parcial de forma colectiva queda patente en el cartel que Jano dibuja de la comedia *Tortilla a la Italiana* (Frittata all'ittaliana, 1978, Marcello Avallone) (Ilustración 156), con el retrato de las cuatro actrices femeninas (Franca Gonella, Susan Scott, Ely Galleani y Cristina Borghi) medio desnudas y agrupadas en el centro del mismo, una cubriéndose parte de su cuerpo con una toalla de baño al fondo, dos de ellas en topless y la cuarta con ropa interior y medias de color negro con encajes.

6) Retratos femeninos eróticos en materilales publicitarios de películas clasificadas "S".

Desde el inicio de los setenta se proyectaron películas eróticas en cuyos carteles se incluía la Clasificación "S" que advertía del alto contenido erótico de las mismas. Algunas no la llevaron pero tenían un tratamiento muy similar, siendo precedentes de este tipo de películas que se proyectaban en salas especializadas o en cines concretos para diferenciarlas de las que eran simplemente sensuales o eróticas. Se trataron temas relacionados con la homosexualidad, la ninfomanía, el desenfreno erótico, las orgías, etc.

En el cartel de *Las perversiones sexuales de una chica llamada Julio* (La ragazza di nome Giulio, 1970, Tonino Valerii), Jano escoge una imagen placentera de Julio (Silvia Dionisio), una joven a la que le ponen ese nombre por el parecido que tiene con su

padre. Con esta imagen, Jano expresa la tendencia lésbica de esta chica que de joven fue poseída sexualmente por una institutriz y de mayor fracasa en sus relaciones con los hombres. Una temática que lleva a Jano a incluir en su cartel tres siluetas masculinas de color rojo en el cuadrante superior, en claro contraste con la imagen de la joven situada en primer término y dibujada medio desnuda, con el pubis cubierto por un paño blanco y parte de los pechos ocultos por el título del filme.

Una imagen muy recurrente en los carteles fue la de presentar a la joven en actitud placentera. De ahí que Montalbán, para expresar las apetencias sexuales de una joven en el drama erótico francés *Yo soy ninfómana* (Je suis une nymphomane, 1971, Max Pécas), dibuje a la actriz Sandra Julien con el cuerpo desnudo, casi de perfil, mirándose en un espejo, mientras que coloca sus manos sobre sus pechos, acompañada de tres siluetas de su cuerpo realizando una especie de danza erótica sobre el fondo del cartel. También se la presenta en pareja, como los retratos que realiza Macario de las actrices Ajita Wilson y Patrizia Webley, en una relación lésbica sobre el enorme rostro de perfil de la primera expresando un momento de placer en el cartel de la película de giallo italiano *Garganta profunda negra* (Gola profonda nera, 1976, Guido Zurli) que se estrenó en España en mayo de 1981 con la clasificación "S".

Sin embargo fue el tema de las violaciones también uno de los más recurrentes. Así encontramos carteles como el que diseña Jano para el wéstern *Violación a una apache* (Cry for me, Billy, 1972, William A. Graham), en el que, tras las piernas en arco de un soldado de la Unión, dibuja a una joven india casi de perfil y de rodillas, con su vestido blanco desgarrado, mostrando la parte superior de su cuerpo desnuda pero con un mechón de pelo negro ocultando su pecho izquierdo.

También Macario trabaja en sus carteles el tema de la agresión sexual a una mujer, como el retrato yacente de una joven tendida en el suelo medio desnuda (Andrea Allan) tras una violación en el cartel del drama y thriller político *Violación y…?* (Scream… and die!, 1973, Joseph Larraz); mientras que Jano escoge una vez más la silueta desnuda de una joven corriendo para expresar las agresiones que sufre una aspirante a monja en el cartel de *La novicia musulmana* (Flavia, la monaca musulmana, 1974, Gianfranco Mingozzi).

Sin embargo, un tema también muy tópico de este cine erótico fue el que identificaba a la mujer con algún animal. Así encontramos carteles como el de la película *Ilsa, la tigresa de Siberia* (Ilsa, the tigress of Siberia, 1977, Jean LaFleur), con el retrato frontal de Ilsa (Dyanne Thorne), una antigua jefa de un gulag de Siberia que emigra a Canadá donde se encuentra durante los juegos olímpicos de Montreal a uno de los antiguos prisioneros, situada en primer plano de pie, abierta de piernas, con un vestido azul muy corto, un gorro de piel y un sable en la mano izquierda. Una postura dominante que se repite también en el cartel sin firma del estreno en 1980 de la película canadiense *Ilsa, la hiena del harén* (Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks, 1976, Don Edmonds), con la misma actriz como protagonista y el mismo modelo de imagen, en este caso, ataviada con una camisa de manga corta desabrochada que deja al descubierto parte de sus pechos y abdomen.

Otras temáticas fueron las de las orgías y las de las relaciones sadomasoquistas que presentaban a la mujer en el centro de las mismas. Algunos ejemplos de esto los encontramos en la guía sin firma del musical erótico *Alicia en el país de las porno maravillas* (Alice in Wonderland, 1976, Bud Townsend) y en el que diseña Macario para *Ceremonia de los sentidos* (La ceremonia dei sensi, 1979, Antonio D'Agostino). En el primero, el cartelista dibuja una escena erótica de la protagonista del cuento infantil, junto a otras dos jóvenes medio desnudas en el lecho de uno de los personajes masculinos, mientras que otro presenta un cartel. En el segundo, Macario dibuja una escena sadomasoquista con un picado en cenital, en la que una serie de hombres desnudos se desplazan de rodillas guiados por tres mujeres que van de pie junto a ellos dirigiéndolos, también desnudas pero con fustas y flagelos.

Un caso aparte son los carteles de las películas de Emmanuelle, todos eróticos, aunque con diferentes actrices encarnando a este personaje femenino. Macario realiza un material publicitario de la primera película de esta saga, *Emmanuelle*, dirigida por Just Jaeckin en 1974, para su estreno en España en 1978 (Ilustración 157) que se comercializará como cartel, guía o carátula de la película. En su diseño escoge el fotograma que recoge el momento en el que la protagonista (Sylvia Kristel) se encuentra sentada frontalmente sobre un sillón de jardín, con parte del abdomen y los dos pechos desnudos, mientras que el resto de su cuerpo queda cubierto por los calcetines blancos y

gruesos que le llegan por debajo de las rodillas, las botas de media caña y el vestido blanco y largo que le cubre la parte inferior del mismo hasta la cintura.

A Sylvia Kristel la dibuja Jano también sentada en el sillón, en el cartel de la película *Emmanuelle 3: Adiós, Emmanuelle* (Emmanuelle 3: Goodbye Emmanuelle, 1977, François Leterrier) pero con una imagen de la pareja tras ella, en la que aparece abrazada a un hombre bajo la ducha.

Junto a los anteriores hay una serie de carteles de películas sobre esta temática, algunos realizados por Jano, en los que se presenta al personaje en diversas circunstancias como el retrato de Emmanuelle (Karin Schubert) de rodillas y de perfil, colocando su rostro en el vientre de un nativo africano al tiempo que le abraza y acaricia las piernas, en *Emmanuelle blanca en la tribu del placer* (Il pavone nero, 1975, Osvaldo Civirani); el retrato de la protagonista (Laura Gemser), captada con un plano medio frontal y un punto de vista bajo, saliendo desnuda del agua, en el cartel de la película *Emmanuelle amor libre* (Amore libero, 1974, Pier Ludovico Pavoni); o el de la misma actriz Laura Gemser, en el cartel que Jano diseña para *Emanuelle y los últimos caníbales* (Emanuelle e gli ultimi cannibali, 1977, Joe D'amato), en el que la dibuja desnuda pero con los pechos cubiertos por la etiqueta de la clasificación "S" del filme y la zona del pubis tapada por las letras del título.

Ilustración 157. Emmanuelle, 1974, diseño publicitario de Macario (Mac).

4.6. El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica

4.6.1. Recreaciones plásticas de los carteles de Casablanca, Dulce pájaro de Juventud y Un tranvía llamado Deseo

Ilustración 158. Casablanca, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales.

En este caso, para este estudio de la pareja en el cartel de cine, hemos decidido trabajar en los carteles de tres obras ya clásicas del cine norteamericano: Casablanca, Dulce pájaro de juventud y Un tranvía llamado Deseo.

A la hora de concebir estas tres recreaciones se nos planteó el dilema sobre cuáles deberían ser los modelos que teníamos que seguir; así que, para el primero, un retrato de

la pareja en solitario, hemos elegido el cartel de la película *Casablanca* (1942) (Ilustración 158), dirigida por Michael Curtiz, por tener un diseño sencillo y, tras varios estudios, hemos escogido a los dos autores que nos han inspirado bastante en esta investigación: uno de origen italiano, Martinati, por su forma de retratar a la pareja y aplicar el color y el otro, el español Macario, por el afiche que diseñó para la reposición de esta película en España en 1962.

Ilustración 159. Dúlce pájaro de juventud, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales.

No obstante, como pretendíamos trabajar el retrato de varias parejas en un mismo cartel, hemos escogido el que Jano diseñó para *Dulce pájaro de juventud* (Sweet bird of youth, 1962, Richard Brooks) (Ilustración 159), ya que contenía varios de estos modelos.

En tercer lugar, como también queríamos experimentar la sensación que tenían nuestros cartelistas cuando iniciaban el diseño de uno de sus carteles, hemos decidido centrarnos, en este caso, en la confección del dibujo de la pareja de un drama pasional, escogiendo como modelo los dibujos y carteles que Macario diseñó para *Un tranvía llamado Deseo* (A streetcar named desire, 1951, Elia Kazan) (Ilustración 160) por su expresividad y belleza gráfica.

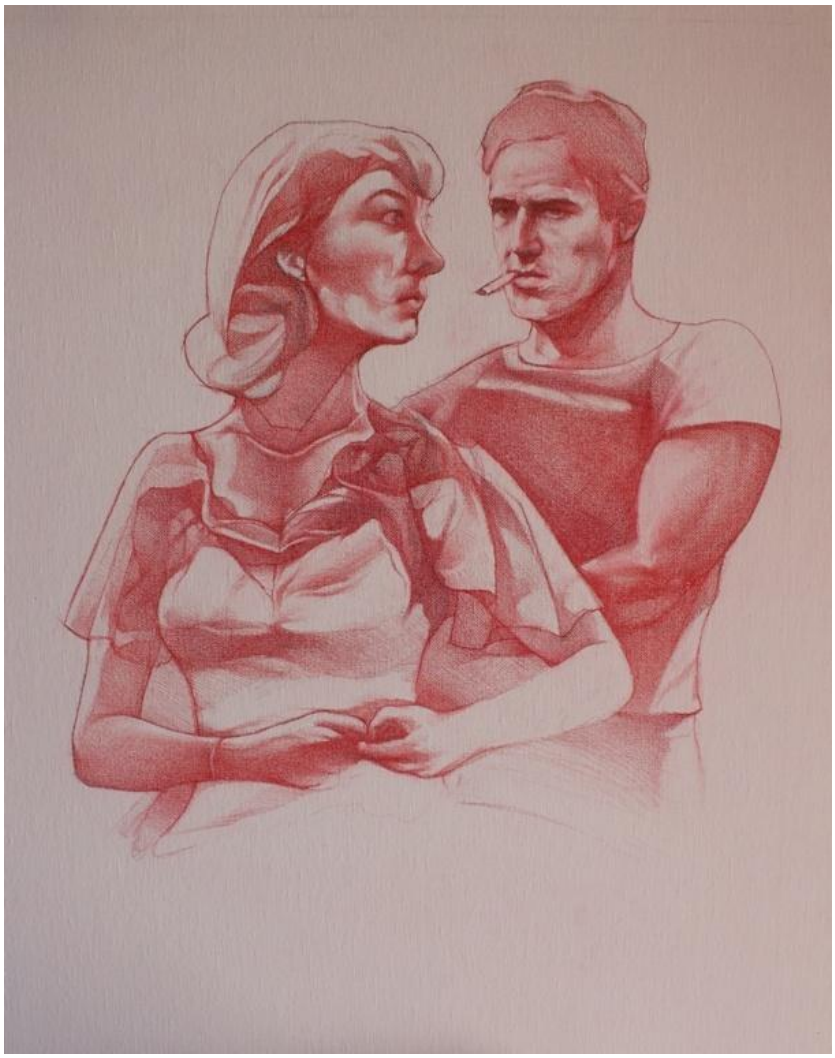


Ilustración 160. Un tranvía llamado Deseo, 2013, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales.

En estas recreaciones, el desarrollo ha girado en torno a los dos tópicos escogidos, el retrato de la pareja en solitario y él de varias parejas en un mismo cartel, programa de mano, guía, etc. Es por ello que hemos decidido estudiarlos por separado, atendiendo al siguiente orden:

1) Recreación plástica del cartel de Casablanca.

A la hora de diseñar el cartel de Casablanca se nos plantearon dos cuestiones fundamentales para su ejecución que se centraron en el formato y la realización plástica. En cuanto a la primera cuestión hemos escogido un diseño poco complejo, muy en la línea de los carteles que realizaron Macario Gómez y Luigi Martinati, aunque, como siempre, dejando en su diseño nuestra propia impronta. Pues, al ser una composición sencilla con tan solo dos personajes centrales, los actores Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, hemos escogido una tablilla entelada de 55 x 46 cm, en la que va la pareja en la mitad superior, captada por el busto de cada uno de los personajes y en la mitad inferior, como sucediera en los modelos de Macario y Martinati, hemos incluido una escena del zoco de la ciudad en lugar de una vista de los minaretes, terrados y medias cúpulas de una ciudad árabe como hay en los suyos[25].

La postura de la pareja es la de dos cuerpos en posición de tres cuartos a punto de besarse mutuamente, con sus rostros de perfil mirándose a los ojos, muy cerca el uno del otro, con el busto del actor en la parte derecha, un poco más elevado que el de la joven actriz, quedando por encima de la altura de la cabeza de ésta que se encuentra en la parte izquierda del cartel de forma receptiva[26].

Al personaje masculino lo hemos retratado con los ojos casi cerrados, ya que la está mirando desde esa posición superior y los de ella los hemos dibujado muy abiertos como abarcando todo el rostro del galán, con los labios de ambos cerrados, dejando la expresividad únicamente para sus miradas y los gestos de sus rostros. A ambos personajes los hemos colocado en una diagonal media que va desde el ángulo superior derecho a la mitad superior del lado izquierdo. Al personaje masculino lo hemos

[25] Una vista de la medina árabe que, en el caso de Macario, se reduce a una línea de color azul que delimita o dibuja los alminares y terrados, a modo de cristal transparente que deja ver bajo la misma las largas pinceladas con manchas de color, casi esbozadas, que conforman el brazo y la chaqueta del personaje masculino, sin restarle espacio corporal al mismo.

[26] Una posición muy norteamericana, ya que, a diferencia de los carteles de Hollywood, los cartelistas españoles venían tradicionalmente ubicando a la dama en la parte derecha del cartel y al galán en la izquierda. Tradición que se seguiría realizando a lo largo de estas décadas, a veces combinándose con la posición de ésta en la parte izquierda, aunque en menor medida. Posiblemente esto fuese debido a que se tomaron como modelos, en un primer momento, los clichés de las cintas cinematográficas y posteriormente los fotogramas, copiándolos por el reverso, con lo que la posición de los personajes cambiaba sustancialmente.

pintado con traje gris, camisa blanca y corbata negra y a la dama, con un traje rojo a juego con las cortinas que hay tras ambos, contribuyendo con ello a que ese color más cálido le diese mayor énfasis a la pasión amorosa y resaltara la forma de corazón que se percibe al contemplar el bloque integrado por las dos figuras que se están mirando mutuamente a los ojos.

La escena la hemos completado con la calle del zoco, pintándola como si se tratase de una prolongación del cuerpo masculino, incluyendo su color violeta de cobalto claro en los edificios que se hallan debajo de ambos personajes.

Las manchas de color las hemos dado con pinceladas largas como en los modelos escogidos, ajustándolas también al dibujo que ha quedado como el recorte de una vieja estampa rasgada sobre un fondo liso y gris[27].

2) Recreación plástica del cartel de Dulce pájaro de juventud.

En este caso hemos dibujado el retrato de la pareja en el centro de la composición, en el que la joven dama toma la iniciativa, rompiendo la imagen tradicional del galán abrazando o dirigiendo la relación amorosa entre ambos. El cartel seleccionado como referente ha sido uno de los que diseñó Jano para esta película en el que aparece un plano americano corto del actor Paul Newman de pie, en posición de tres cuartos hacia la derecha, acompañado de dos viñetas rectangulares a ambos lados de éste y en la zona alta del mismo (Ilustración 161).

Aprovechando esta circunstancia, hemos recreado y mantenido esa estructura en cruz irregular, colocando al personaje masculino (Paul Newman) en la misma posición que el de Jano. Sin embargo hemos realizado algunos cambios como la representación del protagonista de forma más glamurosa, con un traje gris y una corbata negra, más relajado que el del modelo, portando un vaso con whisky en las manos y, sobre todo, haciéndolo acompañar de la joven (Shirley Knight) hija del cacique local que lo había apartado de ella enviándolo a Hollywood.

[27] Un recurso plástico utilizado por algunos de nuestros cartelistas, entre ellos Macario y Jano, en muchos de sus afiches que le confiere a la imagen una apariencia clásica y al mismo tiempo moderna.

La incorporación de la joven en esa parte central del cartel ha contribuido a crear esa imagen de la pareja que queríamos transmitir con mayor fuerza. De ahí que la joven, aunque en un segundo término, aparece abrazando al personaje masculino, tomando la iniciativa en la relación amorosa, muy en consonancia con el cartel diseñado también por Montalbán para este filme, aunque sin la carga erótica del mismo. Por tanto hemos creado una imagen central más relajante y tierna, ya que los rostros de ambos personajes así lo ponen de manifiesto. Pues el protagonista, a pesar de que le está dando la espalda a la joven, siente su presencia manifestándolo con la expresión de felicidad en su rostro, mientras que ella le corresponde sonriente y satisfecha apoyando su cara desde atrás sobre parte del hombro izquierdo de éste.

Ilustración 161. Dulce pájaro de juventud, 1962, cartel de Jano.

Por otra parte hemos incluido las dos viñetas teniendo en cuenta que en nuestra recreación estaba el segundo personaje, por lo que no hemos podido mantener la composición en cruz regular tal como la diseñó Jano, sino que la hemos hecho de forma irregular, colocando la viñeta de la izquierda a un nivel un poco más bajo que la de la derecha para dar cabida a parte del cuerpo de la actriz.

También, a diferencia de las dos viñetas incluidas por Jano en su cartel, en las realizadas en nuestra recreación, aparece el personaje masculino (Paul Newman) en ambas y a la vez éstas están pintadas y no son dos fotogramas como las del modelo. En la viñeta de la derecha hemos pintado los retratos del protagonista con la hija del cacique local, sentados en el sofá de un apartamento[28], con la chica recostada sobre el pecho de éste que la abraza por detrás en una escena muy romántica, en la que ambos buscan con sus rostros unirse en un beso.

[28] Por el contrario, en la viñeta que Jano incluye en la parte derecha de su cartel hay insertado un fotograma con la imagen del actor Paul Newman besando apasionadamente a la actriz Geraldine Page en el cuello, mientras que en la de la izquierda solo está la foto con el rostro de la joven hija del cacique local.

En la viñeta la de la izquierda del cartel hemos pintado una escena de la pareja integrada por el joven (Paul Newman) y la actriz decadente de Hollywood (Geraldine Page) subidos ambos en un descapotable paseando por la ciudad. Una escena que muestra el lujo con el que esta decadente estrella compraba al joven al que había prometido introducirle en el mundo del cine. Dos primeros planos largos en los que el actor está de perfil centrado en la conducción del vehículo, mientras que la estrella, captada frontalmente, le acerca un cigarrillo. El resto del cartel está ocupado por el fondo blanco tan característico de los afiches de esta época.

3) Dibujo preparatorio para la ejecución del cartel de Un tranvía llamado Deseo.

En este caso hablaremos de este recurso gráfico que en un principio iba encaminado a convertirse en la recreación plástica del cartel de esta película y más tarde hemos decidido dejarlo como boceto. Pues, a la hora de diseñar la base del cartel, nos hemos centrado en entender cómo Macario hubiera interpretado aquella marea pasional y qué tipo de imágenes habría elegido para expresar la pasión y la tensión vivida en aquella historia cinematográfica.

Finalmente decidimos que la figura áspera y brutal de Stanley (Marlon Brando) debería prevalecer sobre cualquier gesto de ternura, por lo que en nuestra recreación ocuparía el segundo término a partir de un plano medio casi frontal, aunque en posición de tres cuartos. El rostro debería mostrar la fuerza de la soberbia y la prepotencia de un hombre que lo tenía todo conseguido por medio de su poder seductor, a pesar de su rudeza. Obviamente lo hemos dibujado vestido con la camiseta de manga corta que dejaba a la vista sus musculosos brazos.

Por otra parte, a Blanche Dubois (Vivien Leigh), mujer inquieta, trastornada y frustrada, hermana de Stella (Kim Hunter), la pareja de Stanley, hemos preferido situarla en primer término, delante del actor, y primarla con la iniciativa seductora colocándole las manos sobre el vientre para ajustarse el vestido y a él tras ella subiéndole la cremallera.

En el dibujo hemos sombreado un poco los planos en penumbra del contraluz, dándoles formas casi geométricas, para remarcar más la tensión vivida entre ambos personajes. A Blanche la hemos representado intentando parecer más atractiva, vestida con uno de

sus más apreciados vestidos y a él con el cigarro en la boca, el gesto rudo y prejuicioso, acercándose a ella con cierto reparo.

En cuanto al formato hemos recurrido al de tamaño pequeño de 55 x 46 cm., utilizado también para el cartel de Casablanca, ya que, al entrar solo la pareja, tenía el espacio suficiente para su representación. También hemos elegido la tablilla entelada y no el papel porque quería tener la sensación de que no era un dibujo más, sino el preparatorio, como los que realizaba Macario en sus cartones y paneles o, en ocasiones, lienzos para sus estudios previos.

4.6.2. Singularidad e importancia del modelo

Uno de los criterios para la elección de estos modelos ha sido que los mismos fuesen únicos, como resultado de la creatividad de sus autores. De ahí que, para un mejor estudio de su singularidad e importancia, los analicemos por separado. Así tenemos que:

1) En el caso de la película Casablanca, el cartel de Macario sigue la misma línea que los afiches americanos, aunque diferenciándose a la vez del resto de los carteles europeos. Pues hay carteles y folletos como los de la Mcp que potencian la imagen de la actriz Ingrid Bergman frente a la del actor masculino. Así encontramos que, en el programa de mano de la Mcp, aparece el dibujo del enorme rostro sonriente de la actriz, colocado en posición de tres cuartos hacia la derecha, con un magrebí sentado en primer término con una cachimba, muy parecido a la imagen del cartel, aunque en este caso el rostro es más grande y frontal. Diferenciándose también del cartel dibujado por Soligó en que éste último incluye el abrazo de la pareja captada desde el plano medio, con la joven a la derecha y en primer término, con la ciudad tras ellos en tonos sanguina y una viñeta alargada y vertical en la parte derecha que conlleva una alineación de dibujos de color azul de los rostros de cuatro personajes de reparto masculinos.

No obstante, este cartel de Macario sigue las pautas establecidas por los carteles americanos, en cuyo centro aparece la pareja con sus caras unidas y casi de forma frontal. Sin embargo, también hubo otros carteles americanos que se salieron un poco del marco establecido, aunque seguramente fuesen muy posteriores a los de su estreno. En uno de ellos se presenta a la actriz de perfil delante, aunque en la zona central, y el rostro del actor en un segundo término, en posición de tres cuartos pero con la cara muy

cerca de ésta, mientras que en torno a ambos aparece una cascada de rostros de personajes del filme.

Completan el modelo americano, un cartel francés y dos de los realizados por Martinati, en los que la pareja, con los rostros de ambos personajes unidos, constituye el centro de interés del mismo.

Por otra parte son muchos los carteles, sobre todo los posteriores a las fechas de estreno, que se salieron del modelo oficial. Eso lo podemos apreciar en el cartel argentino, en el que se prima la composición triangular con el actor Humphrey Bogart en la parte superior y el matrimonio (Ingrid Bergman y Paul Henreid) en la parte baja; en el alemán, en el que se resalta la belleza de la actriz mostrando su rostro sonriente en posición de tres cuartos y una escena del club en la que se encuentra tras el piano, rodeada de personajes como el pianista que la acompaña con su música cuando canta, con predominio del dibujo con trazos violáceos sobre zonas iluminadas con blancos; en el cartel checo de formato alargado, con el retrato de Humphrey Bogart en la parte superior con sombrero negro y cigarrillo en la boca en posición de tres cuartos y en la parte inferior el rostro de perfil de la actriz Ingrid Bergman mirando hacia arriba; en los dos carteles franceses, uno de formato horizontal con la pareja con los rostros unidos y un magrebí delante y el otro con el rostro de perfil del personaje femenino en el lateral izquierdo, mientras que en el centro y en el derecho hay una escena del protagonista tomando una copa y hablando con el marido; y, por último, en los tres carteles italianos: en el primero, realizado por Martinati para el reestreno de este filme en 1953, con la imagen frontal de la actriz muy glamurosa, caminando frontalmente; en el segundo, con los dos planos medios frontales de la pareja con el protagonista cogiéndola del brazo izquierdo y tras ambos la medina; y en el tercero, sin firma reconocida, de gran belleza, con el rostro frontal de la actriz en la parte superior del afiche y bajo ésta, una escena con el actor vestido de forma glamurosa y el resto de los personajes realizados con siluetas oscuras.

2) A diferencia de los carteles americanos de *Sweet bird of youth* que apostaban por el collage fotográfico o por una figuración cercana al Pop Art, tanto en el cartel de Jano, modelo seguido en nuestra recreación del cartel Dulce Pájaro de Juventud, como en el diseñado por Montalbán, se escoge la figuración realista para su ejecución. En uno de

los americanos, aparece solo el personaje descalzo, con un pantalón oscuro y una camisa blanca, sentado en una silla sobre un fondo anaranjado, realizado con una técnica más pop que realista. En el otro, en el que aparece la pareja fundiéndose en un abrazo, se ha recurrido a la impresión fotográfica, muy de moda en los sesenta, aunque a dos tintas, la violácea para las zonas iluminadas y la negra para las de penumbra y oscuridad total.

Por tanto, si bien Jano recurre a una composición híbrida, con el dibujo y coloreado del personaje central, también echa mano a la fotografía, incluyendo las dos viñetas con fotogramas que sitúa a ambos lados de la composición en cruz del cartel.

Sin embargo, Montalbán es algo más gráfico, ya que en su cartel la joven actriz abraza al actor Paul Newman, tomando la iniciativa y diferenciándose con ello de algunos carteles americanos y europeos en los que aparece el abrazo pero realizado por el protagonista. Montalbán recurre a una técnica de esbozo, a base de trazos negros con los que delimita los contornos y rasgos esenciales, dando sólo un toque de color amarillo en el pelo de la chica y de gris azulado en las sombras del rostro del actor, así como de rojo con pinceladas inacabadas a modo de pincel seco sobre el fondo, contribuyendo con ello a darle una mayor carga dramática y sensual a la escena.

Los carteles franceses apuestan por el abrazo de la pareja incluyendo otras imágenes. En uno se aprecia el abrazo de la pareja con el actor colocado frontalmente y la joven abrazada a él pero dando la espalda al espectador, muy en la línea de uno de los modelos americanos, aunque en este caso ambos aparecen en un segundo término tras la imagen de cuerpo entero de la actriz decadente que aparece frontalmente, recostada sobre su brazo derecho en una cama y vestida con una bata casera. En el segundo se mantiene la imagen del abrazo muy parecida a la del anterior cartel, aunque en este caso con un formato horizontal, lo que le permite al cartelista incluir otras imágenes en la misma línea compositiva, quedando la pareja en la parte derecha, una escena en blanco y negro en la que unos hombres están golpeando a Paul Newman sobre el capó de un coche y en la parte izquierda otra de la actriz sentada en la cama mirando hacia la pareja que se abraza en el lateral opuesto.

Por último podemos contemplar otra versión diferente en el cartel italiano, aunque con los mismos tópicos, en el que el cartelista dibuja en la parte derecha a la actriz sentada en la cama de perfil y con un cigarro en la mano izquierda, una escena también en blanco y negro de dos hombres golpeando al actor en la calle y en la izquierda a la pareja abrazada, con la joven apoyando su cabeza en el hombro del actor.

3) Por otra parte fue tal la atracción y el éxito del cartel diseñado por Macario para Un tranvía llamado Deseo (Ilustración 162) que incluso realizó varias versiones del mismo[29]. Macario creó una imagen que la presentaba en carteles, programas de mano, guías, etc., tan sólo con la inclusión de algunos pequeños cambios en los colores o en la posición de los rostros pero situando a la pareja en la escalera. Un diseño dinámico con gran fuerza y movimiento, con el personaje femenino en primer lugar, en la parte derecha y el masculino unos escalones detrás en la izquierda.

Ilustración 162. Un tranvía llamado Deseo, 1951, caartel de Macario (Mac).

Macario dibuja a ambos personajes pero a cada uno manteniendo su equilibrio en una posición casi inestable, con la chica intentando huir peldaños abajo y Stanley alargando su brazo para retenerla sin éxito, dando la impresión de que la escalera se tambalea como si fuese un tranvía que marchase a toda velocidad sobre las vías y al moverse a ambos lados lo hiciesen también los pasajeros, en este caso el matrimonio, perdiendo la estabilidad por momentos y recuperándola sólo por la persistencia de sus cuerpos erguidos sobre la misma.

En otro cartel de Macario, basado en uno americano, Blanche (Vivien Leight) se encuentra tendida en escorzo sobre la cama, mientras que Stanley (Marlon Brando) la contempla con los brazos cruzados.

[29] Existe una versión norteamericana de esta escena de la escalera, aunque por su resolución técnica podría ser muy posterior a la de Macario, en la que Stanley intenta retener a la joven cogiéndola del hombro izquierdo pero con ésta de espaldas y él tras ella en posición más frontal, manteniéndose la inestabilidad de la escalera en ambos casos.

Sin embargo, Macario también sigue las interpretaciones de los carteles norteamericanos con la pareja fundiéndose en un abrazo muy sensual, con el actor de espaldas y la camiseta hecha jirones por las uñas de la pasión y el frenesí. Macario lo interpreta en este caso con un dibujo a base de líneas que delimitan los contornos y formas de ambos, quedando el resto con el blanco del fondo. Imagen que también se interpreta a su manera en los carteles alemán, argentino y francés, aunque cada uno dándole su propia personalidad y color.

4.6.3. El retrato de la pareja en el material publicitario de las películas extranjeras de los años cuarenta a los ochenta

4.6.3.1. El retrato de la pareja en los años cuarenta

El recurso del retrato masculino y femenino formando una pareja en el cartel de cine como reclamo publicitario de un filme ha sido desde los inicios de la industria cinematográfica una realidad constante. Pues no había otra imagen que enganchara y sedujera más a los espectadores de ambos sexos como la que expresaba o transmitía la pasión existente entre ambos personajes que, en la mayoría de las películas, eran los protagonistas por excelencia de las mismas.

Sin embargo fue en los años treinta y cuarenta con el esplendor del *star-system* cuando la imagen de la pareja estelar cobró su mayor apogeo, prolongándose a las dos décadas siguientes y eclipsando con su poder mediático a cualquier otro tipo de recurso gráfico y publicitario de los productos cinematográficos del momento. Después, en los años setenta y ochenta, aunque se continuó recurriendo a este modelo publicitario, ya no tendría la importancia y el impacto que había gozado en las anteriores décadas, optándose por diseños mixtos en los que la pareja aparecía mezclada con los retratos de otros actores perdiendo ésta su exclusividad.

Una gran muestra de estos retratos de parejas de actores de los años cuarenta la encontramos en los carteles que realiza Soligó para numerosas películas producidas en Hollywood. Entre los más destacados encontramos los rostros de perfil de los actores Rita Hayworth y Tyrone Power en posición de darse un beso, en el cartel de *Sangre y*

arena (Blood and sand, 1941, Rouben Mamoulian), retratados en el cuadrante inferior izquierdo para mostrar en el resto del mismo la imagen del torero de rodillas sobre la arena del coso dando un pase a un toro bravo. Este diseño con los rostros de la pareja en posición de darse un beso sería uno de los más repetidos por Soligó en sus carteles sobre películas en las que la pasión se convertiría en el eje central de las mismas. Así, en el cartel de el drama histórico británico *El vencedor de Napoleón* (The Young Mr. Pitt, 1942, Carol Reed), Soligó introduce un leve cambio en la orientación de los rostros de la pareja, colocándolos en posición de tres cuartos casi de perfil, aunque en este caso, recurre a un leve escorzo de la cabeza femenina echada hacia atrás, como rendida ante el poder seductor del rostro masculino, situándolos a ambos en la parte superior del mismo.

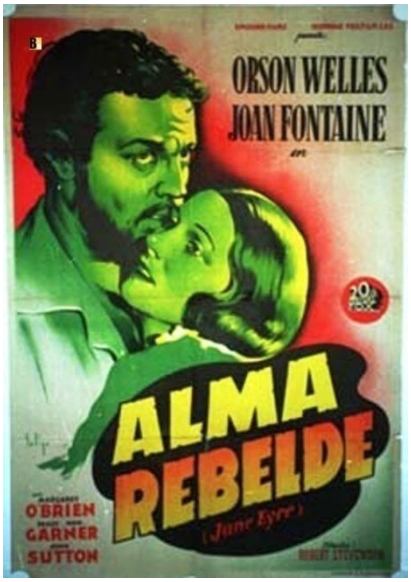


Ilustración 163. Alma rebelde, 1943, programa de mano de Soligó.

Por el contrario, para el cartel del drama de cine negro norteamericano *El parador del camino* (Road house, 1948, Jean Negulesco), Soligó escoge la posición de estar a punto de besarse, alineando los rostros de la pareja de actores en una de las diagonales del mismo, dibujando en el mismo los retratos de Ida Lupino y Cornel Wilde en segundo término tras la imagen desafiante del actor Richard Widmark empuñando una pistola.

En otros carteles y medios gráficos, como el del programa de mano de *Alma rebelde* (Jane Eyre, 1943, Robert Stevenson) (Ilustración 163), Soligó junta tanto los rostros de la pareja que da la impresión de que el actor Orson Welles besa en la sien a la actriz Joan Fontaine que se encuentra con el rostro y la cabeza apoyados sobre la parte superior del pecho de éste.

Sin embargo, la composición que Soligó utiliza más en sus afiches es la de la ubicación de los rostros y personajes en una de las dos diagonales del cartel. Unas veces escoge la diagonal que va de la parte superior derecha a la inferior izquierda, como en el cartel del drama de cine negro norteamericano *Yo creo en ti* (Call Northside, 1947, Henry Hathaway), en el que dibuja el enorme rostro frontal del actor James Stewart con las

mismas tonalidades azules del fondo, ocupando prácticamente toda la superficie del mismo y el rostro casi frontal de la actriz Helen Walker de color amarillento y de menor tamaño, situándolo en su parte inferior izquierda. Y otras elige la diagonal opuesta, como en el cartel también de cine negro americano *Una vida marcada* (Cry of the city, 1948, Robert Siodmak), en el que ubica el enorme rostro en posición de tres cuartos levemente inclinado hacia abajo del actor Victor Mature en la parte superior izquierda y el plano medio de la actriz Shelley Winters en el extremo inferior derecho, usando en este caso el color rojo, tanto para el rostro del actor como para el cuerpo de la actriz que se aclara con amarillo en las zonas iluminadas y recurriendo al azul para el tiroteo de la escena callejera que media entre ambos retratos.

A los modelos anteriores se les unió el del abrazo, más propio de los años cincuenta, como se refleja en el cartel que realiza Jano para el drama histórico *María Walewska* (Conquest, 1937, Clarence Brown, Gustav Machaty), en el que el personaje femenino, María Walewska (Greta Garbo), toma la iniciativa abrazando desde atrás a Napoleón (Charles Boyer) para juntar su rostro con el de éste.

4.6.3.2. El retrato de la pareja a partir de los años cincuenta

A partir de los años cincuenta, se repitieron los emparejamientos de actores en los carteles, siguiendo los modelos de la década anterior, incorporando nuevas variantes e incluso nuevas formas de aparición en los mismos. Así se hicieron retratos de parejas de actores dándose un abrazo, en posición de besarse o besándose, juntando o apoyando sus rostros y cuerpos entre sí, en complicidad y separados o con la preeminencia de uno de ellos, que ejercieron un poder persuasivo sobre el espectador, de tal manera que se iba a muchas de las salas de cine a ver las películas en función de las estrellas que las protagonizaban y del mensaje transmitido por sus retratos en los medios gráficos publicitarios como guías, programas de mano, carteles, plumillas de prensa, etc. Por lo que para una mejor comprensión de esta realidad publicitaria analizaremos la producción de nuestros cartelistas atendiendo a la siguiente clasificación:

1) Predominio del abrazo de la pareja como gancho publicitario.

A pesar de las serias restricciones impuestas por la censura se buscaron estrategias de representación en las que la pareja de actores se encontrara lo más cerca posible, sin que con ello se llegase a incomodar al observador.

Hay carteles que simulan el acercamiento corporal de los actores como el que dibuja Soligó del drama *Un grito en el pantano* (Lure of the Wilderness, 1952, Jean Negulesco), con la actriz Jean Peters sosteniendo por la espalda el cuerpo cansado y herido del actor Jeffrey Hunter, mientras que se desplazan en canoa por el pantano en el que se han escondido huyendo de la falsa acusación de asesinato que pesa sobre éste.

Ilustración 164. El zorro de los océanos, 1955, cartel de Montalbán.

También hay carteles en los que ese acercamiento corporal forma parte de un forcejeo entre la pareja como se aprecia en dos de los carteles que Jano diseña para la película *Astucia de mujer* (Jeopardy, 1953, John Sturges): en el primero, el actor Barry Sullivan estrecha contra su pecho a la actriz Barbara Stanwyck, mientras que apunta al frente con una pistola y en el segundo, ella forcejea para separarse del abrazo que él le está imponiendo.

Por el contrario, en la mayoría de los retratos en los que los actores se abrazan se da la complicidad de ambos personajes y el estrechamiento corporal. En algunos predomina el retrato en plano medio de la pareja con el actor masculino ubicado a la derecha como en el cartel que diseña Montalbán para *El zorro de los océanos* (The sea chase, 1955, John Farrow) (Ilustración 164), en el que la actriz Lana Turner apoya su rostro y cuerpo en el pecho del actor John Wayne, mientras que éste, de mayor estatura, la abraza. Un esquema compositivo que se repetiría en carteles de películas como el de *Nagana* (Nagana, 1955, Hervé Bromberger) en el que Macario dibuja a la pareja de actores por encima de una escena africana, a punto de estrechar sus cuerpos, con los brazos de la actriz Barbara Laage colocados sobre los hombros del actor Renato Baldini, mientras que éste la coge a su vez por la cintura, dentro de una viñeta en la que el color amarillo lo cubre todo salvo los contornos y los rasgos de los personajes que quedan definidos por trazos finos de color negro.

Sin embargo son todavía más expresivos los abrazos que dibujan un cartelista anónimo en el cartel de *¡Rapto!* (Ransom, 1956, Alex Segal) y Jano en su afiche de *Mujeres frente al amor* (The best of everything, 1969, Jean Negulesco). En el primero, un drama americano de intriga y secuestros, el cartelista dibuja al actor Glenn Ford casi de frente, abrazando a la actriz Donna Reed, captada de perfil. En el segundo, un melodrama norteamericano, Jano cambia la iniciativa en el abrazo, dibujando a la actriz Hope Lange abrazada al cuello del actor Stephen Boyd que a su vez la estrecha hacia sí colocándole la mano en la espalda, y recurriendo a la aplicación de colores suaves con predominio de los tonos claros en los cuerpos de los personajes.

En los años sesenta, además del abrazo casi frontal se dieron también diversos diseños que permitieron contemplar otras posturas más sensuales de la pareja, aunque siempre sin alejarse de las normas establecidas por la censura. Así encontramos a la pareja, dibujada por Jano en otro cartel de Mujeres frente al amor, con trazos negros sobre el gris del fondo y toques de color blanco que resaltan las zonas iluminadas de sus cuerpos, en la que el personaje masculino se inclina abrazando a la estrella femenina; o cogiéndose de los brazos en el retrato que Jano realiza de los actores Elvis Presley y Joan Blackman en el cartel de *Amor en Hawai* (Blue Hawaii, 1961, Norman Taurog).

Sin embargo, también se recurrió a otros diseños menos tradicionales, como se puede apreciar en trabajos como el de la pareja de actores medio abrazados del cartel sin firma de la película sobre la antigua Roma *La espada del vencedor* (Orazi e Curiazi, 1961, Ferdinando Baldi, Terence Young), de la que se desprende un haz de luz amarillenta hacia la parte superior que contiene escenas de lucha, mientras que el protagonista (Alan Ladd) levanta su espada apuntando hacia el frente de manera desafiante.

Se dio también la preferencia por el retrato de la pareja abrazándose de medio perfil, mostrando parte de la espalda de uno de los dos actores como el que dibuja Esc en el cartel del drama romántico centrado en la I Guerra Mundial *Cuando se tienen 20 años* (Hemingway's adventures of a young man, 1962, Martin Ritt) o con uno de los dos personajes completamente de espaldas como el retrato que realiza Albericio para el romance bélico francés *Mata-Hari, agente secreto H-21* (Mata Hari, 1964, Jean Louis Richard) con el actor Jean Louis Trintignant de espaldas abrazando frontalmente a la actriz Jeanne Moreau.

A finales de los sesenta y principios de los setenta, los retratos de la pareja abrazándose cobraron un matiz más sensual, con besos y caricias. Así por ejemplo de esas fechas destacamos los bustos que dibuja Jano de la pareja de perfil, con el actor Richard Johnson besando en el cuello a la actriz Michele Mercier, mientras que ella lo abraza, en el cartel del drama romántico italiano *Los amores de Lady Hamilton* (Le calde notti di Lady Hamilton, 1968, Christian-Jaque); o la doble pareja abrazándose, una bajo la otra, en el cartel que Macario diseña para el drama norteamericano de temática esclavista *Mandingo* (Mandingo, 1975, Richard Fleischer).

Otro recurso persuasivo, aunque menos explotado, fue el que presentaba el abrazo o sujeción del otro por la espalda en los retratos de parejas. Un ejemplo claro es el cartel que dibuja Jano para la película de aventuras *El Valle de los Reyes* (Valley of the Kings, 1954, Robert Pirosh), con la pareja representada con un plano medio en posición de tres cuartos y en el que el actor abarca a la estrella femenina por la cintura desde atrás, con el giro de cabeza de ella (Eleanor Parker) hacia éste (Robert Taylor) con la intención de recibir un beso.

A veces, el abrazo no estaba tan claro, ya que el personaje que se dibujaba detrás solo apoyaba sus manos en el cuerpo del otro. Así, en el cartel que diseña Jano para el melodrama norteamericano *La última vez que vi París* (The last time I saw Paris, 1954, Richard Brooks), el actor Van Johnson se encuentra situado tras Elizabeth Taylor, levemente pegado a su espalda y con la mano izquierda apoyada en su hombro. Jano dibuja a ambos en posición de tres cuartos casi frontalmente, con objeto de que se puedan contemplar sus cuerpos, sobre todo el retrato glamuroso de la actriz.

Dentro de esta temática de los abrazos estaba la variante femenina en la que la dama tomaba la iniciativa en el abrazo o cortejo. Un antecedente de esto lo encontramos en el retrato que realiza Jano de la pareja formada por los actores Debbie Reynolds y Tony Randall, en el cartel de la comedia *Cómo atrapar a un marido* (The mating game, 1959, George Marshall), en el que ambos quedan unidos por la cuerda que lanza la joven para capturar al inspector de Hacienda que visita la granja para exigirle a su padre el pago de los impuestos pendientes. Sin embargo, unos ejemplos más claros los encontramos en el abrazo que la actriz Maureen O'Hara le da al actor John Wayne en la cubierta de vídeo que Macario diseña para el drama norteamericano *Escrito bajo el sol* (The wings of

eagles, 1957, John Ford) o en la caricia que realiza Ingrid Bergman sobre el rostro de Anthony Perkins, cogiéndole con sus manos la nuca al mismo tiempo que acerca su cabeza a la frente de éste en el cartel que diseña Macario para el drama romántico *No me digas adiós* (Goodbye Again, 1961, Anatole Litvak).

Una imagen menos común en los carteles de cine fue la de la estrella femenina abrazando por detrás al galán cinematográfico, aunque hubo algunos ejemplos, como se puede apreciar en el cartel que la Mcp diseña para la comedia romántica americana *Su pequeña aventura* (The Thrill of It all, 1963, Norman Jewison) (Ilustración 165), en el que la actriz Doris Day, situada tras el actor James Garner, lo abraza por el cuello y le da un beso en el pabellón de la oreja derecha con la vista girada hacia el frente buscando la complicidad del público, mientras que él la mira de reojo. Otro cartel, diseñado por Jano, en el que la actriz toma la iniciativa en una posición parecida a la anterior, es el de la comedia italiana *Las siete colinas de Roma* (Arrivederci Roma, 1957, Roy Rowland), con la actriz Marisa Allasio que, situada tras el actor Renato Rascel, intenta ponerle bien la pajarita que lleva en el cuello, ante el enorme rostro sonriente del actor Mario Lanza, situado en la parte superior del mismo.

Ilustración 165. Su pequeña aventura, 1963, cartel de la Mcp.

Sin embargo, lo más habitual era ver la imagen sobreprotectora masculina tomando la iniciativa, como se aprecia en el retrato de parejas que realiza Macario para la comedia norteamericana *Los encantos de la gran ciudad* (The out of towners, 1970, Arthur Hiller), en el que se pasa del abrazo a la sobreprotección masculina, con el actor Jack Lemmon cogiendo del brazo derecho a la actriz Sandy Dennis, ambos caminando de espaldas, logrando que ésta gire la cabeza hacia el espectador, mientras que él le dirige la mirada apuntando con su dedo índice. Un cartel en el que destacan los planos enteros de ambos personajes de un fondo de edificaciones que llenan prácticamente el resto del mismo.

No obstante, las imágenes más llamativas son las de los carteles en los que el personaje masculino lleva en brazos a la dama como, por ejemplo, el cartel que Jano dibuja para la comedia británica *La mujer indomable* (The taming of the shrew, 1966, Franco Zeffirelli), una versión cinematográfica de la obra literaria "La fierecilla domada" de Shakespeare. Jano dibuja aquí a la pareja con un plano de conjunto en posición de tres cuartos, con el actor Richard Burton cargando sobre su hombro izquierdo a la actriz Elizabeth Taylor ocupando las tres cuartas partes superiores del cartel, y completa la inferior con dibujos de algunas anécdotas de ambos personajes relacionadas con el filme. Sin embargo es más explícito el retrato de sobreprotección masculina hacia la dama que Soligó diseña para la aventura romántica *Revuelta en Haití* (Lydia Bailey, 1952, Jean Negulesco), en el que el joven abogado de Boston, Albion Hamlin (Dale Robertson), porta en brazos a Lydia Bailey (Anne Francis), ambos comprometidos con la revuelta de los nativos contra los franceses que querían apoderarse nuevamente del país.

2) Retratos en los que predomina la complicidad de la pareja.

En las décadas de los años cincuenta y sesenta una de las imágenes más taquilleras fue la del retrato de la pareja de actores en complicidad, con gestos amables, sonrientes y completamente compenetrados en transmitir no sólo su belleza sino también la felicidad en sus rostros. De ahí que nuestros cartelistas no pasasen desapercibidos ante esta nueva fórmula de presentación de la pareja de actores en las películas del momento, especialmente las filmadas en Estados Unidos.

Hay muchísimos ejemplos de esta complicidad en las dos décadas anteriores, ya que la idea no era nada nueva, se había ido gestando y desarrollando paralelamente a la propia evolución histórica del cine.

Algunos precedentes de este formato, los encontramos en carteles de películas de aventuras románticas como el de *Sucedió en China* (Too Hot to Handle, 1938, Jack Conway) con los bustos de los dos actores (Clark Gable y Myrna Loy) colocados a ambos lados de una cámara cinematográfica en posición de tres cuartos y con sus rostros girados mirando al frente felices y sonrientes, ajenos al conflicto bélico chino-japonés en el que estaba centrado el filme. También en los retratos de los actores Irene

Dunne y Alan Marshall, dibujados en el cartel sin firma del drama romántico norteamericano, centrado en la II Guerra Mundial, *Las rocas blancas de Dover* (The white cliffs of Dover, 1944, Clarence Brown). En este caso, el cartelista asocia los bustos de ambos personajes, colocándolos en la mitad inferior del cartel ante los acantilados, con el rostro sonriente de ella y la mirada de él en la misma dirección que la de ésta.

Esta complicidad se fue reflejando, desde los años cincuenta, en los carteles y otros materiales publicitarios de cine diseñados por nuestros cartelistas, siguiendo diversas fórmulas de presentación de la pareja, unas veces acercando sus rostros o cuerpos y otras por medio de otros elementos o personajes pero manteniendo los gestos sonrientes y satisfechos de la pareja como recurso irrenunciable de los mismos. Ejemplos de ello los encontramos en el diseño del folleto de mano que Jano dibuja para la película de cine fantástico americano *La alfombra mágica* (The magic carpet, 1951, Lew Landers), con los dos personajes subidos sobre una alfombra mágica y, por encima de la misma, una nube con el dibujo de los rostros frontales de ambos actores (Lucille Ball y John Agar) unidos por las mejillas y mirando al frente; en la carátula o cubierta de vídeo de la comedia romántica norteamericana *El hombre tranquilo* (The quiet man, 1952, John Ford), en la que aparece el doble retrato que Macario dibuja de la pareja integrada por los actores John Wayne y Maureen O'Hara: uno de cuerpo entero y a pequeña escala con la pareja caminando hacia delante cogida de la mano y el otro ocupando el tercio superior, con las cabezas de ambos en posición de tres cuartos, levemente inclinadas la una hacia la otra hasta tocarse con la frente, mientras contemplan la escena en la que el actor le aprieta la mano a otro personaje; en el primer plano de la cabeza del actor Rory Calhoun con la barbilla apoyada sobre la sien izquierda de la actriz Gene Tierney, dibujados ambos por Soligó con gestos y miradas complacientes en el cartel del wéstern romántico *Martín el gaucho* (Way of a gaucho, 1952, Jacques Tourneur); en el del busto de perfil del actor Rock Hudson con la cabeza inclinada, apoyando su cara en la frente de la actriz Donna Reed, mientras que ésta se abraza a su pecho, en el cartel que dibuja también Soligó para el wéstern *Fiebre de venganza* (Gun Fury, 1953, Raoul Walsh) o en el primer plano la actriz Terry Moore con su sien izquierda pegada a la mejilla derecha del actor Robert Wagner, con ambos sonrientes y mirando al frente ajenos a la escena de lucha que hay tras ellos de un buceador contra un pulpo gigante, en el

programa de mano que también diseña Soligó para el filme de aventuras *Duelo en el fondo del mar* (Beneath the 12-mile reef, 1953, Jacques Tourneur); y en el retrato a una sola tinta de los actores James Stewart y June Allyson sonrientes y con las mejillas unidas mirando al frente, en el cartel que Piñana realiza para el drama musical norteamericano *Música y lágrimas* (The Glenn Miller Story, 1953, Anthony Mann).

Conforme avanzaba la década, los retratos de parejas en complicidad terminaron por presentar los rostros de ambos actores a un mismo nivel, juntándolos por las mejillas, bien en posición de tres cuartos o bien frontalmente. Caras unidas, sonrientes o en complicidad, las encontramos en los primeros planos inclinados y situados en el cuadrante superior izquierdo de los actores Bella Darvi y Kirk Douglas, en el cartel que Soligó realiza para el drama de acción automovilística *Hombres temerarios* (The racers, 1955, Henry Hathaway) (Ilustración 166); en los planos de detalle de los rostros sonrientes, frontales y alineados en diagonal de la pareja de actores Judy Holliday y Paul Douglas, dibujados por Macario en el cartel de *Un cadillac de oro macizo* (The solid gold cadillac, 1956, Richard Quine); en el retrato en primeros planos frontales con los rostros de los actores Cary Grant y Suzy Parker unidos por las mejillas en el cartel que Jano diseña de la comedia romántica *Bésalas por mí* (Kiss them for me,1957, Stanley Donen) o con los rostros dibujados en posición de tres cuartos y las mejillas unidas de la pareja de actores, integrada por Doris Day y David Niven, en el cartel sin firma de la comedia *No os comáis las margaritas* (Please don't eat the daisies, 1960, Charles Walters).

Ilustración 166. Hombres temerários, 1955, cartel de Soligó.

Sin embargo, iniciada la década de los sesenta, se pasó de la pareja en complicidad con los rostros unidos a la asociación de los mismos. Un ejemplo de ello es el cartel que dibuja Macario para la comedia romántica *Confidencias de medianoche* (Pillow talk, 1959, Michael Gordon), en el que incluye un doble retrato de la pareja de actores integrada por Rock Hudson y Doris Day. En el primero, y de tamaño reducido, dibuja a la pareja de pie, con la joven de espaldas, en el cuadrante

inferior izquierdo y en el segundo, ocupando la mayor parte del cartel, incluye los primeros planos de ambos actores sin llegar a juntarlos.

También se da este tipo de asociación en el cartel de la comedia de acción y aventuras francesa *El tulipán negro* (La tulipe noire, 1964, Christian Jaque), en el que Jano ya escoge los primeros planos de los actores en pareja con las cabezas juntas pero sin llagar a unir sus mejillas; como sucede también en el cartel que Macario diseña para la serie televisiva *Los Roper* (George and Mildred, 1976-1979, Peter Frazer-Jones), en el que dibuja un retrato de la pareja con los bustos frontales, con el personaje masculino, George (Brian Murphy) inclinando su cabeza hacia la de la actriz femenina (Yootha Joyce) hasta tocar levemente el pelo de ésta.

Sin embargo, el modelo de caras unidas continuó usándose también en los carteles de los sesenta y principios de los setenta, aunque mezclándose con el anterior. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cartel que Jano dibuja para la comedia *El novio de mi mujer* (Divorce American Style, 1967, Bud Yorkin) con el busto sonriente de la actriz Debbie Reynolds acercando con su mano derecha hacia sí el rostro de su marido (Dick Van Dyke), siguiendo el argumento del filme, en un intento de recuperar su matrimonio tras comprobar que la vida de separados no les era favorable.

Otra novedad que se incluyó en el diseño de los carteles a lo largo de etas dos décadas, años cincuenta y sesenta, fue la del retrato de más de una pareja, repartiendo la atención del espectador sobre la superficie del afiche, ya que se pasaba de presentar a la pareja en solitario como único atractivo estelar a la presencia de más de un actor, aunque en el mismo se incluyese a estrellas de renombrado prestigio.

Hay numerosos ejemplos, comenzando por los que mostraban la doble pareja como en el alegre diseño que Jano realiza para la comedia *El hotel de la luna de miel* (Honeymoon, Hotel, 1964, Henry Levin), en el que dibuja a dos parejas de actores siguiendo una de las diagonales, en la que coloca en su parte superior dentro de un enorme corazón a la actriz Nancy Kwan que, apoyada sobre el pecho del actor Robert Goulet, le dirige la cabeza con su dedo índice hacia ella y en la inferior, a los otros dos actores (Jill St. John y Robert Morse) abrazándose con las mejillas unidas y mirando al frente. También en el cartel que Jano realiza para el drama *Fiebre en la sangre*

(Spencer's Mountain, 1963, Delmer Daves) incluye a la doble pareja, en este caso, con los bustos frontales y sonrientes de los actores Henry Fonda y Maureen O'Hara, retratados en la parte superior dentro de una viñeta cuadrada, que en este filme representan el matrimonio Spencer que vive con sus nueve hijos en un valle de Virginia, y en otra, situada en la parte inferior siguiendo la diagonal, con la joven pareja, integrada por su hijo mayor (James MacArthur) y su esposa (Mimsy Farmer), sonriente y dándose un abrazo.

Ilustración 167. Una mujer de cuidado, 1957, cartel de Jano.

Sin embargo hubo también una gran predilección por mostrar a más de una pareja de actores en un mismo cartel, como encontramos en el afiche sin firma de la comedia musical *Siete novias para siete hermanos* (Seven brides for seven brothers, 1954, Stanley Donen), con los bustos frontales y sonrientes de los actores Howard Keel y Jane Powell y las seis parejas restantes tras ellos, y en el cartel diseñado por la Mcp para el drama *El mundo es de las mujeres* (Woman's World, 1954, Jean Negulesco), con tres parejas retratadas con los rostros unidos, cada una dentro de una viñeta irregular, tras la imagen del actor Clifton Webb, representado de pie brindando con una copa.

Otra tendencia fue la de presentar a la pareja coqueteando entre sí como se puede apreciar en el cartel de la comedia fantástica *Mi mula Francis* (Francis the talking mule, 1950, Arthur Lubin), en el que Esc dibuja a la mula sonriente en medio de los retratos de los dos actores principales (Donald O'connor y Patricia Medina) que la miran de reojo al mismo tiempo que lo hacen entre sí; en los bustos sonrientes de los actores Howard Keel y Esther Williams dibujados por Jano en el cartel del musical centrado en la antigua Roma *La llamada de Júpiter* (Jupiter's Darling, 1954, George Sidney); en la caricia que la actriz Susan Hayward le realiza al actor Kirk Douglas en el pelo con su mano derecha, mientras que apoya su cuerpo sobre la cabeza de éste en el cartel sin firma de la comedia *Intriga femenina* (Top secret affair, 1957, H.C. Potter) o en la

coordinación de ambos actores bailando en el cartel que la Mcp realiza también de esta misma película; en los bustos frontales de la pareja formada por Doris Day y Brian Keith, cogiéndole éste la palma de la mano a la actriz en el cartel que diseña la Mcp para la comedia *El novio de mamá* (With six you get eggroll, 1968, Howard Morris).

3) La pareja con los personajes separados.

La forma más general de presentar a la pareja fue ubicando a uno u otro miembro delante, detrás o al lado, sin apenas rozarse y con diferentes planos y tamaños de representación. Así, por ejemplo, encontramos carteles en los que la dama aparece en primera línea y el galán tras ella en segundo término, como se aprecia en el cartel de *El gran pecador* (The great sinner, 1949, Robert Siodmak), en el que Jano dibuja un primer plano de la actriz Ava Gardner con mirada seductora y tras ella el plano medio del actor Gregory Peck con el gesto un poco más serio pero casi unidos por la superposición de las imágenes. En otros, la separación era aún mayor, como por ejemplo en el cartel que José María diseña para la película italiana de aventuras *Espadas cruzadas* (Il maestro di Don Giovanni, 1954, Milton Krims), en el que el busto de la protagonista femenina (Gina Lollobrigida) se encuentra en el cuadrante inferior izquierdo con gesto despreocupado y ajena a lo que sucede en la escena que hay justo tras ella, en la que el galán, el actor Errol Flynn, captado también desde el busto, se enfrenta con la espada a un enemigo que está de espaldas; en el cartel de *El secreto de Bill North* (Assassinio made in Italy, 1965, Silvio Amadio), en el que Jano dibuja el plano medio frontal de la actriz Cyd Charisse con el teléfono ocupando gran parte de la mitad derecha, mientras que tras ella aparece el asesino, el actor Hugh O'Brian[30]; en el cartel del filme francés de aventura e intriga *El hombre de Marrakech* (L'homme de Marrakech, 1966, Jacques Deray), en el que Jano sitúa a la pareja en el lateral derecho, en una alineación que se inicia en la parte baja con el plano americano de la actriz Claudine Auger ocupando la sexta parte del mismo y que continúa con el primer plano

[30] Un diseño más alegre lo encontramos en el cartel que realiza también Jano para la comedia *Una mujer de cuidado* (Will success spoil rock hunter, 1957, Frank Tashlin) (Ilustración 167), en el que dibuja con un leve escorzo a la protagonista femenina (Jayne Mansfield) tumbada en la cama con el teléfono en la mano sin llegar a pegárselo al oído, mirando sonriente al frente, envuelta en una sábana rosa con los pies descalzos levantados, y, tras ella, el rostro expresivo del actor Tony Randall, mirándola escandalizado con la boca y los ojos muy abiertos. La novedad en este nuevo trabajo es la inclusión de una serie de diminutas representaciones de la pareja que se alinean en diagonal desde el cuadrante superior izquierdo bajo la imagen de su perrita hasta el inferior opuesto, acompañadas de un grupo de estrellas que se van mezclando con ellas.

frontal del actor George Hamilton encima de ella hasta completarla, dejando el lateral izquierdo superior para una escena de tamaño reducido, en la que éste golpea a otro hombre.

En otros carteles, se dibujaba a la actriz en un segundo término, tras la imagen del actor protagonista con el que formaba pareja, siguiendo las mismas pautas que en el modelo anterior, ocupando el extremo superior de alguna alineación. Así encontramos carteles y otros materiales publicitarios de cine en los que se da este diseño como el enorme rostro frontal de la actriz Marilyn Monroe mirando al frente y sonriente, tras la imagen en plano americano situada en el lateral izquierdo del actor Richard Widmark en el programa de mano que contiene el diseño que Jano realiza para el drama *Niebla en el alma* (Don't bother to knock, 1952, Roy Ward Baker). Un diseño muy diferente al del cartel que hace también Jano para esta misma película que se estrenó en España a mediados de los cincuenta, en el que sitúa a la protagonista en el lateral izquierdo, de cuerpo entero, de pie y de espaldas, con la cabeza girada hacia atrás pero con el rostro más transformado que en el anterior, más parecida al personaje que a la exuberante Marilyn, con el enorme rostro del actor Richard Widmark en posición de tres cuartos, levemente inclinado hacia abajo, envuelto en una mancha verde que le ocupa toda su cabeza y el dibujo de la puerta que da acceso al piso en el que vive la encantadora Nell Forbes (Marilyn Monroe) que tras esa falsa apariencia esconde grandes desórdenes mentales.

Este tipo de diseño de cartel con la pareja separada, situando el rostro o figura femenina tras la masculina, no siempre tuvo la misma solución técnica pues unas veces se realizaba con un realismo tal que se acercaba a la fotografía y en otras era el dibujo el que predominaba por encima del volumen y el color. A veces una mancha de color cubría la figura y el rostro y otras esa misma mancha formaba parte del fondo o era el color del fondo. Así encontramos carteles en los que el color del fondo invade a las figuras como el que realiza la Mcp para la película de cine negro *Los sobornados* (The big heat, 1953, Fritz Lang), en el que presenta las partes luminosas del rostro frontal de la actriz con el color amarillento de la zona baja del degradado del fondo y las sombreadas y oscuras con el color sanguina de la parte superior, tras la escena en la que

la imagen del actor Glenn Ford, casi de perfil, apunta con una pistola a las manos de un segundo hombre.

Se dieron también fórmulas mixtas en las que se combinaba la posición del primer término con la del segundo, a veces con la doble presencia de la protagonista femenina como en el cartel que diseña Jano para la comedia romántica *Vacaciones en Roma* (Roman Holiday, 1953, William Wyler), en el que dibuja en primer término a la estrella femenina (Audrey Hepburn) conduciendo una moto por las calles de Roma, llevando tras ella como pasajero al actor Gregory Peck, a ambos alegres y tras ellos, en el cuadrante superior derecho, el enorme rostro sonriente de la actriz que mira la escena en medio de una viñeta de color sin forma determinada, a modo de recuerdo o pensamiento; en el enorme busto frontal que realiza también Jano de la actriz Sofía Loren colocándose un pendiente en la oreja izquierda, en un segundo término tras el plano de conjunto de actor Marcello Mastroianni dibujado de pie y mirando al frente, en el cartel de la comedia italiana *Matrimonio a la italiana* (Matrimonio all'italiana, 1964, Vittorio de Sica) (Ilustración 168) o en el que éste diseña para la comedia *Divorcio a la americana* (Marriage on the rocks, 1965, Jack Donohue), en el que inserta el retrato de la actriz Deborah Kerr dentro de una banda blanca en forma de corazón con el título del filme en rojo y a los dos actores masculinos con papeles importantes en el mismo, siguiendo la diagonal compositiva de abajo arriba, con el rostro de Dean Martin que hace de amigo del marido y en el extremo superior, tras el retrato femenino, el primer plano de Frank Sinatra como esposo.

Ilustración 168. Matrimonio a la italiana, 1964, cartels de Jano.

Sin embargo, lo más común era que se dibujaran los dos actores separados pero al mismo nivel, casi en armonía, a veces uno un poco más arriba que el otro pero con el mismo plano y, en ocasiones, punto de vista. Un ejemplo de este tipo lo encontramos en el cartel que diseña Montalbán para el filme alemán *Acusación: homicidio* (Dorothea Angermann, 1959,

Robert Siodmak), en el que dibuja en la parte derecha el retrato en plano americano corto del personaje masculino de cara a una pared con gesto desesperado y a su lado, aunque a un nivel un poco más bajo, el de la actriz Ruth Leuwerik vestida con un camisón blanco con las manos cruzadas sobre el pecho con gesto afligido.

La separación de los dos actores se hizo más patente en aquellos carteles en los que sus retratos se insertaban en viñetas distintas dentro del mismo cartel, a la misma altura o posicionados en diagonal, aunque sin dejar de presentarlos como pareja. Un claro ejemplo es el cartel del drama *La última fuga* (Man-trap, 1961, Edmond O'Brien) en el que Macario presenta en dos viñetas diferentes los retratos de los actores David Janssen y Stella Stevens: el del actor resuelto con un primer plano frontal de su rostro sobre un fondo claro con una escena de lucha debajo y el de la actriz con un plano americano corto, frontal y en escorzo, sobre fondo negro[31].

En general la separación a veces no era tan radical, ya que el cuerpo de alguno de ellos, que se dibujaba en un primer término, creaba la imagen de continuidad y cercanía del otro al quedar el segundo con una parte oculta por el primero o simplemente se les representaba a uno junto al otro sin más. Ejemplos de ello son los carteles como el que Macario diseña para la película danesa *Deja que te mate Freddy*, dirigida por Erick Balling en 1965, en el que aparece la actriz Essy Persson, situada en un primer término, recostada y en escorzo junto a otro actor, mirando ambos con cierto temor la amenazante imagen de un tercer actor, dibujado de perfil dirigiéndose a la pareja con gesto agresivo; el que Jano realiza para la película *Tres habitaciones en Manhattan* (Trois chambres à Manhattan, 1965, Marcel Carné), con la pareja unida, representada frontalmente con planos medios largos; o el que diseña Soligó para la comedia *Un león en mi cama* (Fluffy, 1965, Earl Bellamy), con los dos actores dibujados dentro de una viñeta rectangular, situada en el cuadrante superior izquierdo, caminando y bailando al mismo tiempo, con el actor Tony Randall delante e inmediatamente detrás la actriz Shirley Jones siguiendo sus pasos y ritmos, justo encima de la imagen central en la que éste se encuentra también dándole el desayuno a un león.

[31] Un tipo de diseño que era muy apropiado para los carteles de dramas sobre crímenes, intriga y especialmente para el cine negro, aunque en este caso la imagen en movimiento se le asignase al personaje femenino como en tantos otros filmes sobre huidas producidas por el pánico o el escape de situaciones de peligro. De ahí que la división en planos contribuyese a enfatizar el mensaje más que si se hubiese representado a ambos personajes en un mismo plano o nivel.

En otras ocasiones, esta separación se agudizó aún más colocando a cada miembro de la pareja en un lateral distinto como se puede apreciar en la imagen del programa de mano que Esc realiza para el filme de aventuras *El valle de los tigres* (Maya, 1966, John Berry) (Ilustración 169), en el que ubica al actor Clint Walker en el cuadrante inferior izquierdo apuntando al frente con un rifle de caza y en el derecho a una joven vestida con un traje hindú, representando a ambos actores con planos americanos, al masculino en posición de tres cuartos desafiante y al femenino en posición frontal contemplativa[32].

4) La pareja realizando alguna acción.

Al dinamismo de uno de los dos miembros de la pareja de actores retratados en los carteles de cine se fue incorporando progresivamente el de los dos miembros a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta hasta convertirse en un diseño normalizado en los setenta. Un ejemplo de esto, lo encontramos en el cartel que diseña Esc para el drama familiar fantástico *Qué bello es vivir* (It's a wonderful life, 1946, Frank Capra) en el que con pinceladas sueltas y trazos largos[33] dibuja con un plano americano de perfil al actor James Stewart, trajeado levantando en alto a la actriz Donna Reed, también captada de perfil, con un plano de conjunto, vestida con una falda verde corta a la altura de las rodillas.

Aunque se continuó con el diseño de uno de los dos miembros de la apareja de forma activa y el otro en una postura contemplativa, la mayoría de los carteles presentaban a la pareja en movimiento, unas veces coincidiendo y otras con movimientos diferenciados pero siempre relacionados con el propio dinamismo proyectado en el filme.

[32] Era muy común en los carteles que uno de los personajes se mostrase desafiante y el otro contrarrestase esa imagen con otra postura más estática, relajada y contemplativa. En la mayoría de los casos se escogía a la estrella femenina para este tipo de mensaje con la finalidad de resaltar el rol que se pretendía que tuviese cada género dentro de la sociedad del momento. Un equilibrio que creaba tópicos y asignaba roles como los de aventurero, intrépido y desafiante para el personaje masculino y de debilidad, indefensión y sentimentalismo sensiblero para el femenino.

[33] Esc recurre aquí a un modelo compositivo de finales de los cincuenta y principios de los sesenta que ya hemos visto tanto en Jano como en Macario. Posiblemente se tratase del cartel de una de las reposiciones de esta película que se había estrenado en España en marzo de 1948.

Del primer modelo encontramos el cartel impreso en Gráficas Viladoi S. A. de Barcelona de la comedia musical romántica *Abril en París* (April in Paris, 1952, David Butler) con la actriz Doris Day bailando ante la atenta mirada del actor Ray Bolger.

Del segundo, el más común, hay una gran diversidad. Así encontramos carteles como el de la comedia romántica *El hombre tranquilo* (The quiet man, 1952, John Ford), en el que el cartelista refleja el movimiento de ambos personajes, dibujando al actor masculino John Wayne con un plano americano corto y en posición de tres cuartos, levemente inclinado hacia delante, cogiendo a la estrella femenina de la mano con fuerza para evitar que el viento la arrastre; o el de la comedia *musical Melodías de Broadway* (The band Wagon, 1953, Vincente Minnelli) en el que la Mcp dibuja a la pareja protagonista del filme, integrada por el actor Fred Astaire y la actriz Cyd Charisse, abrazándose en el transcurso de uno de los bailes de los espectáculos que realizaban en Broadway[34].

Ilustración 169. El valle de los tigres, 1966, programa de mano de Esc.

Aunque no era muy común retratar a la pareja de forma desafiante en los carteles de estas décadas, sobre todo, con ambos personajes portando armas, en el cartel del filme de aventuras *Los asesinos del Kilimanjaro* (Killers of Kilimanjaro, 1959, Richard Thorpe), Jano dibuja el plano americano corto del actor Rock Taylor con un rifle cogido por el cañón, levantándolo por encima del hombro con la intención de abrirse camino dando golpes con la culata y el de la actriz Anne Aubrey, representada con un plano americano en posición de tres cuartos, con el brazo derecho a la altura del pecho apuntando con una pistola. También, tras ellos, incluye una escena en la que el personaje masculino se encuentra luchando contra los nativos y bajo sus figuras, otra con éste disparando a un elefante que va delante de una gran estampida de animales salvajes.

[34] Para este tipo de película cómica y musical, la Mcp recurre al dibujo colorista como alternativa al realismo pictórico empleado en carteles para géneros como el drama, la aventura, el wéstern, etc. Se realiza el cartel como si se tratase de una enorme plumilla de prensa pero, en este caso, a color.

Hubo diseños en los que el protagonista masculino iniciaba la acción seguido por el personaje femenino con el que formaba pareja, en la mayoría de los casos, siempre corriendo. Dos ejemplos claros de este tipo de retratos son los carteles de los filmes *Caminos Secretos* (The secret ways, 1961, Phil Karlson, Richard Widmark) (Ilustración 170) y *Solo Dios lo sabe* (Heaven Knows, Mr. Allison, 1957, John Huston). El primero diseñado por ALC y el segundo por Soligó. En el primero ALC dibuja al aventurero americano Michael Reynolds (Richard Widmark), contratado para sacar al profesor Jansci, cerebro de la revuelta, corriendo por una calle de Budapest en los primeros días de la invasión soviética de Hungría en 1956, seguido de la actriz Sonja Ziemann que se desplaza casi con la misma inclinación y posición de la extremidades. En el segundo, Soligó recurre a la presentación de la pareja con un doble retrato de la misma: uno estático con los rostros de ambos personajes (Robert Mitchum y Deborah Kerr) dentro de una gran viñeta vertical que ocupa casi el cincuenta por ciento del cartel y en posición de tres cuartos hacia la derecha y otro dinámico, delante del anterior, en el que ambos personajes corren a lo largo de una playa casi frontalmente, con el actor masculino delante y la actriz tras él cogida de su mano[35].

Ilustración 170. Caminos secretos, 1961, cartel de ALC.

También la imagen del abrazo en movimiento fue un recurso compositivo, aunque con menor presencia en la publicidad cinematográfica. Hay algunos ejemplos que muestran esta expresión afectiva de forma dinámica, creando diferentes líneas y planos en movimiento como se aprecia en el cartel del drama, ya citado anteriormente, *Las tres caras de Eva* (The three faces of Eve, 1957, Nunnally Jhonson) y en él de la comedia italiana *Matrimonio a la italiana* (Matrimonio all'italiana, 1964, Vittorio De Sica), ambos diseñados por Jano. En el primero, Jano

[35] Otro de los recursos expresivos de estos retratos en movimiento fue dibujar a la pareja corriendo con el cuerpo inclinado, bien hacia la derecha o bien hacia la izquierda, para darle mayor credibilidad y dinamismo al mismo. Unas veces con los elementos del fondo inclinados hacia el lado contrario como en el primer ejemplo y otras casi paralelos a su inclinación como sucede con las palmeras que hay tras la pareja en el segundo.

dibuja a la pareja de perfil, con los dos de frente, recurriendo al plano de conjunto de la actriz protagonista (Joanne Woodward), ya que se encuentra levantada en el aire y al plano americano corto para la imagen del actor (David Wayne) que la eleva en brazos, ante los tres primeros planos del rostro de la actriz realizados con matices ocres, malvas y blancos, expresando tres actitudes derivadas de los trastornos mentales que padece la protagonista de este filme. En el segundo Jano recurre a una imagen poco habitual, en la que el personaje masculino carga sobre su hombro derecho a la actriz italiana Sofía Loren, coprotagonista de esta comedia de enredo, mostrándola de cuerpo entero, elegantemente vestida[36].

Sin embargo, hubo muchos diseños en los que el movimiento estaba más contenido, llegándose a interpretar por los gestos y la posición de los cuerpos de la pareja de actores[37]. Dos ejemplos claros los encontramos en los carteles del drama romántico de historias cruzadas *Más fuerte que la vida* (No down payment, 1957, Martin Ritt) y de *Al borde del río* (The River's Edge, 1957, Allan Dwan). En el primero, Montalbán dibuja al actor Tony Randall, situándolo en la mitad izquierda del cartel, de perfil, cogiendo con su mano izquierda por el hombro derecho a la actriz Joanne Woodward que, captada en posición frontal, realiza un leve giro con la cabeza hacia su derecha hasta encontrar con su mirada el rostro de su pareja. En el otro, Macario realiza un composición aún más dramática, en la que además de la pareja de retratados, incorpora a un tercer personaje, aunque dibujado de cintura hacia abajo, que, situado en el lateral derecho en primer término y de perfil, apunta con un rifle a la pareja de actores, integrada por Anthony Quinn y Debra Paget, con el actor tumbado en escorzo sobre el suelo y la actriz ayudándole a incorporarse.

[36] En estos dos casos la inestabilidad de la imagen se produce por las posturas femeninas de las parejas correspondientes. En el primero, por el encogimiento que la actriz Susan Woodward realiza con sus piernas al doblarlas hacia arriba, mientras que su cuerpo permanece casi recto al girar hacia atrás su cabeza en un gesto de alegría descomunal. En el segundo, por la diagonal que crea el cuerpo de la actriz Sofía Loren al inclinar su cabeza y la elevación del hombro del actor Marcello Mastroianni para evitar que ésta se le vaya para la derecha.

[37] Son en definitiva retratos más psicológicos que dinámicos, en los que los gestos de los rostros de los personajes contribuyen a crear en el observador la idea de movimiento contenido. En el primero de ellos, el rostro de la actriz Joanne Woodward, con la mirada y los labios entreabiertos a punto de derrumbarse por la contención de sus emociones, denota la sensualidad de la misma y en el segundo, el gesto de impotencia del actor que se encuentra herido en el suelo y la mirada de rabia de la actriz hacia quién les apunta con el rifle, al mismo tiempo que inclina su torso hacia su pareja, expresando a favor de quien está en ese momento.

Una de las tendencias fue mostrar a la pareja dándose la espalda pero con intenciones comunicativas. Un ejemplo de este nuevo modelo es el que encontramos en el cartel de la película de episodios italiana con tintes cómicos *El matrimonio* (Il matrimonio, 1954, Vittorio De Sica) y en el de la comedia romántica norteamericana *Cuando llegue septiembre* (Come September, 1961, Robert Mulligan). En el primero, Jano retrata a los dos personajes protagonistas de esta historia (Silvana Pampanini y Vittorio De Sica), con un plano medio largo en posición de tres cuartos dándose la espalda, con un colt cada uno en su mano derecha mirándose seriamente de reojo y al tercer personaje, retratado de pie y de menor tamaño a modo de caricatura tras ambos en el cuadrante inferior derecho. En el segundo, obra de ALC, encontramos una imagen muy parecida en cuanto a la pareja, dibujada con planos americanos cortos en posición de tres cuartos. En este nuevo diseño, ALC recurre a los tonos claros, matices apastelados y contornos remarcados por líneas continuas de negro a modo de viñeta de cómic, con el actor Rock Hudson vestido con un traje verde, captado de perfil con las manos en los bolsillos, al tiempo que gira su rostro alegre para buscar con su mirada cómplice al observador. A su espalda, se encuentra la actriz Gina Lollobrigida, captada también con un plano americano corto, en posición de tres cuartos, con un vestido de color fucsia de escote cuadrado, girándose hacia el actor hasta encontrar la complicidad con éste. Sin embargo, Jano para el cartel del filme de intriga británico *La clave del enigma* (Blind date, 1959, Joseph Losey) escoge el abrazo en lugar de la pareja dándose la espalda, en este caso con el leve escorzo y plano medio de perfil del pintor holandés (Hardy Krüger), acusado de asesinar a su novia inglesa Jacqueline Cousteau (Micheline Presle), abrazándola a la altura del vientre, que se encuentra de pie vestida elegantemente con un cigarrillo en la mano derecha, mientras que con la izquierda acaricia el cabello del actor, con gesto compasivo.

Otro diseño que se popularizó bastante fue el del retrato de la pareja de perfil mirándose, bien con primeros planos o bien con bustos e incluso planos medios. Algunos ejemplos de ello los encontramos en los bustos de los actores Frank Sinatra y Doris Day, en el cartel que realiza ALC para el drama musical romántico *Siempre tú y yo* (Young at Heart, 1954, Gordon Douglas), con el rostro de perfil del primero y el de la actriz en tres cuartos, mirándose a los ojos seriamente pero con gesto apasionado, con unas cortinas rojas que enfatizan el enamoramiento de la pareja; o en el que también

ALC diseña para la comedia americana *Pijama para dos* (Lover come back, 1961, Delbert Mann) en el que, sobre un fondo amarillo cromo que se aclara por el centro y se torna anaranjado por los bordes, dibuja con trazos grises los rostros de los actores protagonistas (Rod Hudson y Doris Day) de perfil, mirándose sonrientes y, bajo los mismos, en el hueco creado entre sus barbillas y sus cuellos, el doble retrato de la pareja a pequeña escala, con una escena cómica de la película en la que el actor vestido con pijama persigue a la actriz que lleva otro en su mano derecha.

Ilustración 171. Habitación para dos, 1965, cartel de Albericio.

Igualmente se tuvo preferencia por los rostros enfrentados, bien porque simbolizaban una acalorada discusión amorosa o bien porque alguno de los dos miembros de la pareja representaba un peligro para el otro. Una de estas discusiones representadas gráficamente, la encontramos en el diseño que realiza Albericio para la comedia romántica *Habitación para dos* (Strange Bedfellows, 1965, Melvin Frank) (Ilustración 171), en el que ambos personajes, Carter Harrison (Rock Hudson) y su esposa, la temperamental y bohemia escultora italiana (Gina Lollobrigida) se enfrentan en una de las discusiones de la pareja, ambos vestidos con ropas de dormir, captados con sendos bustos y de perfil sobre un fondo liso de color azul que contrasta con el salto de cama rosa de la actriz y el pijama con rayas amarillas y ocres del actor.

También, tras el diseño del abrazo apasionado, como el que se produce entre Anthony (Sean Connery), sobrino de un magnate londinense que intenta quedarse con el dinero por la muerte de su tío y la supuesta esposa del difunto y cómplice de la estafa (Gina Lollobrigida), en el cartel que Jano diseña para el drama de intriga británico *La Mujer de paja* (Woman of straw, 1964, Basil Dearden), se dio otro tipo de representación de la pareja en el cartel de cine menos efusiva y más agresiva, con numerosos ejemplos en los que uno de los miembros de esa combinación de actores suponía un peligro inminente para el otro que en la mayoría de los casos era masculino. Así, en el cartel del

melodrama de intriga norteamericano *Niágara* (Niagara, 1953, Henry Hathaway), Soligó retrata casi de espaldas a George Loomis (Joseph Cotten) cogiendo con fuerza el pañuelo blanco que lleva en el cuello su esposa Rose Loomis (Marilyn Monroe) para arrojarla a las cataratas, mientras que ésta lo mira aterrada; en el del thriller de robos y atracos *Sábado trágico* (Violaent Saturday, 1955, Richard Fleischer), Soligó diseña una escena en la que uno de los hampones forcejea con el personaje femenino (Virginia Leith); y en el cartel del drama sobre discapacidad auditiva *El milagro de Ana Sullivan* (The miracle worker, 1962, Arthur Penn), Macario resuelve la temática con la presentación de la pareja de actrices femeninas, retratándolas juntas y de frente al observador, casi en posición de tres cuartos, con la joven sorda en primer término llevándose las manos sobre el rostro con gesto desgarrador y la educadora tras ella cogiéndoselas.

A partir de mediados de los sesenta el diseño se hizo más complejo, con la inclusión en un mismo cartel de varias imágenes de parejas con distintas posturas y gestos. Un ejemplo de ello es el cartel que Macario realiza también para el drama de intriga británico *La mujer de paja* (Woman of straw, 1964, Basil Dearden), en el que dibuja a tres parejas: a la primera, la ubica en la esquina superior derecha, con los enormes primeros planos de el actor Sean Connery, el cómplice de la estafa, besando en la mejilla a la actriz Gina Lollobrigida, la joven enfermera que se casa con el anciano magnate (Ralph Richardson) que finge su muerte para pedir una indemnización; a la segunda la sitúa en el mismo lateral derecho pero ocupando el cuadrante inferior, con el magnate sentado frontalmente en un sillón, besando la mano de la actriz que permanece de pie a su lado y a la tercera, ocupando el centro izquierda, con la actriz inclinada hacia su lado derecho debido al forcejeo que mantiene con el actor Anthony Ritchmon.

5) Retratos de la pareja besándose o con intención de hacerlo.

Los carteles y otros materiales publicitarios con la pareja de actores mirándose fijamente o buscándose para unir sus labios en un beso fueron los que más se realizaron en este extenso periodo de tiempo que abarca casi cuatro décadas de nuestra historia publicitaria del cartel de cine; aunque también se dibujaron a los actores besando la mano, la oreja, la mejilla y el pelo de las actrices o aquellas partes más atractivas para el público que demandaba escenas románticas, incluso en películas donde la violencia y la

acción eran las temáticas principales. Así podemos calificar los carteles de esta temática como:

a) Retratos de los protagonistas dándose un beso en la mejilla, la oreja o el pelo.

Desde los cuarenta, el diseño del beso en la mejilla en la publicidad cinematográfica, aunque escaso, fue quizás el mayor acercamiento de un miembro de la pareja al otro. Ejemplos de ello los encontramos:

- En el programa de mano sin firma impreso por Gráficas Valencia del drama británico *21 días juntos* (21 days together, 1940, Basil Dean), en el que se sitúa a la pareja de actores de forma escalonada siguiendo la diagonal desde el vértice inferior derecho al superior opuesto, con el primer plano de la estrella femenina (Vivien Leigh) en escorzo y el rostro girado hacia arriba recibiendo, en la mejilla izquierda, el beso del galán (Laurence Olivier) que, con la cabeza casi de perfil e inclinada, apoya su cara en la de ésta[38].

- En el cartel del drama bélico norteamericano *Tiburones de acero* (Crash Dive, 1943, Archie L. Mayo), en el que Soligó dibuja al actor Tyrone Power ocupando el tercio inferior izquierdo de la mitad del mismo, con la cabeza en posición de tres cuartos hacia la derecha, casi de perfil, con la mejilla unida a la sien izquierda de la actriz Anne Baxter, y los labios cercanos a la cuenca del ojo y pómulo de ésta con un beso retenido, mientras que a ella la capta con gesto despreocupado y mirando hacia adelante. Tras ellos incluye una escena de guerra en la que unos aviones bombardean un submarino.

También, el beso en la mejilla fue la imagen más cercana al beso en los labios que se dibujó en los carteles de los años cincuenta y sesenta. Algunos carteles destacan esto, como se puede apreciar en el beso que el actor Gary Grant le da a Grace Kelly en la mejilla derecha, muy cerca del pabellón de la oreja, en el cartel del thriller romántico *Atrapa a un ladrón* (To catch a thief, 1955, Alfred Hitchcock); en el que Soligó diseña para el wéstern *Caravana hacia el sur* (Untamed, 1955, Henry King), con el actor

[38] Y, aunque es muy arriesgado pensar que el cartelista creó esta imagen a partir de un fotograma a color en el que ambos actores estaban en esa pose por la fecha de la filmación de la película, sí se puede afirmar que la de este programa de mano obedece más a una interpretación de la ya incluida en el cartel británico oficial de la productora London Film Productions, que contiene un retrato de la pareja con más variedad cromática que la del español en el que predomina el dibujo y las tintas básicas.

Tyrone Power besando a la altura del pómulo derecho a Susan Hayward que inclina la cabeza hacia el lado opuesto mostrando su rostro al actor para que éste consuma su beso; en el de *La Esclava libre* (Band of Angels, 1957, Raoul Walsh), diseñado por Montalbán, con la actriz Yvonne de Carlo dejándose coger la barbilla por el actor Clark Gable, al tiempo que éste la besa por debajo del pómulo derecho.

En estos carteles se daba todo un acercamiento a la boca con el beso, aunque sólo se quedara en algo parecido a una simulación. Lo único que lo diferenciaba de un saludo amistoso era la expresión apasionada en los rostros y el juego de manos y posturas de ambos personajes, llegándose incluso en ocasiones a prescindir de otras partes del cuerpo para centrar la atención en el contacto de los labios con el rostro y casi siempre con la iniciativa masculina y la actriz como receptora del beso. Un claro ejemplo de este último tópico es el cartel que Jano diseña para la película sobre crimen y prostitución *Una luz en el hampa* (The naked kiss, 1964, Samuel Fuller), en él que el rostro del actor Anthony Eisley apenas se percibe en beneficio del plano de detalle de la cara de la actriz Constance Towers que mantiene una expresión totalmente placentera, con los labios medio abiertos y los ojos cerrados, en éxtasis por el beso que éste le da en su mejilla derecha[39].

También se escogieron diseños con el actor masculino besando a la actriz en la oreja o en el pelo, muy cerca del rostro. Algunos ejemplos los encontramos en el retrato que Macario dibuja para el cartel del wéstern *La novia de acero* (The iron mistress, 1952, Gordon Douglas) con el leñador James Bowie (Alan Ladd) besando por encima de la oreja el mechón de pelo de Judalón (Virginia Mayo)[40], la bella y ambiciosa joven

[39] Se magnifica el gesto en una escena en la que el beso es en la mejilla y uno más de los que se vienen dibujando hasta el momento, aunque la salvedad se encuentre en la escasa percepción del rostro masculino causante de este placer que se halla casi de espaldas frente al femenino que concentra toda la atención en ese espacio cuadrangular que ocupa poco más de la mitad superior del cartel. Una imagen que está únicamente alterada por el pequeño retrato individual de éste personaje femenino en medio de una puerta que se abre a un espacio de luz blanca, de esperanza, para dar salida a la joven prostituta que se encuentra dibujada de pie y de espaldas, con la cabeza vuelta hacia atrás como despidiéndose de esa mala vida, vestida con chaqueta, falda y zapatos rojos que invocan la pasión anteriormente vivida por ella. Sin embargo, en este caso, cabe destacar que Jano no es el padre de la idea, ya que su cartel es una copia del oficial, aunque él le da un tratamiento más plástico que el americano, en el que los personajes parecen imágenes de bronce.

[40] Un retrato femenino que capta con bastante fidelidad el gesto de superioridad y prepotencia de una dama que se hace rogar por sus pretendientes pero que sucumbe a los encantos de un extraño, en este caso, un sencillo leñador que está muy por encima de los que se le acercan a diario. Para ello, Macario

pretendida por numerosos lugareños, de la que éste se enamora nada más llegar a Nueva Orleáns para vender un cargamento de madera; en el cartel sin firma del drama de aventuras *Fuego verde* (Green Fire, 1954, Andrew Marton), en el que se retrata de perfil al aventurero y buscador de esmeraldas Rian Mitchell (Stewart Granger) intentando besar en la oreja izquierda a Catherine (Grace Kelly), la granjera colombiana de la que se enamora, mientras que ella aparta su rostro inclinándolo hacia el lado contrario en un gesto de desconfianza y preocupación, ya que la pervivencia de su rancho depende de que Rian le abra paso al agua que necesitan sus tierras y que él viene acaparando desde hace tiempo; en el retrato de la pareja integrada por los actores Audrey Hepburn y Anthony Perkins que dibuja Jano para el cartel del drama romántico de aventuras *Mansiones verdes* (Green mansions, 1959, Mel Ferrer), con ambos personajes alineados en diagonal, destacando el primer plano de la joven indígena venezolana, miembro de una tribu que la quiere sacrificar acusada de estar endemoniada y el busto del joven que se había adentrado en la selva huyendo de la revolución, con parte del pecho en posición de tres cuartos y el rostro de perfil levemente inclinado hacia ésta hasta besarla en la cabeza[41].

b) Carteles con los protagonistas a punto de darse un beso en los labios, la mejilla, la oreja o el pelo.

Fue la imagen más representada. Con ella se pretendió crear un estado de emoción en el espectador, de tal manera que el acercamiento de las bocas de los protagonistas entre sí o de uno hacia el otro suscitara emociones contenidas, en las que la imaginación del mismo llegase a completar la escena.

Esta pasión amorosa con los personajes en posición de darse un beso la encontramos en carteles y programas de mano de los años cincuenta, de películas de aventuras,

---

recurre a la alineación en diagonal de los primeros planos de ambos personajes, con el de la joven en la parte baja en posición de tres cuartos, con el rostro girado al frente, y apoyando su gesto con la mano derecha cerrada y levantada a la altura del cuello por debajo de la barbilla; mientras que sitúa al galán en la parte superior, de perfil, inclinando su rostro hacia ella, con los ojos cerrados y besándole el mechón de pelo que le cubre la parte superior de su oreja izquierda.

[41] Un retrato que destaca la empatía entre ambos personajes, con el rostro de la joven sonriente y complaciente y la iniciativa del joven que la besa en el pelo a la altura de la sien izquierda, cerca de la frente, manteniendo el gesto característico del enamoramiento, con los ojos cerrados y plenamente concentrado en la acción amorosa.

wésterns, dramas románticos, comedias disparatadas, comedias románticas o melodramáticas, comedias musicales y musicales, en las que, en la mayoría de los casos, la iniciativa la tenía el galán y en otros, ambos miembros de la parajea a la vez. Ejemplos de esto los encontramos:

- En los carteles del cine de aventuras como el afiche del filme *La hechicera blanca* (White witch Doctor, 1953, Henry Hathaway), en el que Soligó busca la pose de la pareja a partir de un escorzo de ambos bustos, con la cabeza de la actriz Susan Hayward levemente girada hacia un lateral desviando la atención del actor Robert Mitchum que se dispone a besarla en la boca pero que, en este caso, llegaría a dárselo en la mejilla derecha; o el de Juanino para la película de bucaneros *El pirata de los siete mares* (Raiders of the Seven Seas, 1953, Sidney Salkow), en el que realiza los retratos de la pareja formada por Barbarroja (John Payne), el célebre pirata, y Alida (Donna Reed), la joven prisionera que se enamora de éste[42], ocupando la mitad del cuadrante inferior izquierdo, con los bustos de ambos personajes de perfil, uno enfrente del otro, a punto de besarse en los labios y tras ellos, ocupando casi todo el lateral derecho, de pie y frontalmente, el retrato desafiante del actor masculino con una espada en la mano derecha, arengando a la tripulación que se enfrenta a menudo a las embarcaciones españolas en el Caribe.

- En los carteles de wésterns americanos como el de la película de colonos contra indios *Lanza rota* (Broken lance, 1954, Edward Dmytryk), en el que Soligó coloca los planos medios de la pareja en el lateral izquierdo, con la iniciativa del joven (Robert Wagner) que inclina su cabeza hacia la de la chica (Jean Peters) para besarla, y dibuja a ambos personajes ajenos a la escena de lucha entre colonos que hay a su lado; o el del wéstern *La esclava libre* (Band of Angels, 1957, Raoul Walsh), en el que Montalbán retrata a la pareja, integrada por los bustos de los actores Clark Gable e Yvonne de Carlo, con sus rostros de perfil mirándose, rodeados por un látigo en forma de corazón que enfatiza la pasión amorosa que hay entre ambos, en la que ella toma la iniciativa cogiéndolo del cuello para acercar sus labios.

[42] Un cartel que se diferencia de los anteriores en que Juanino cambia la iniciativa amorosa, dibujando a la joven volcada sobre el pecho del pirata al tiempo que con su brazo derecho le empuja hacia ella, rompiendo así la tradicional imagen de mujer que reprimía sus deseos o los ponía de manifiesto de forma pasiva.

- En carteles de dramas y comedias románticas como los de las películas *Vivir es lo que importa* (The Young doctors, 1961, Phil Karlson) y *Bésalas por mí* (Kiss them for me, 1957, Stanley Donen). En el primero, los diseñadores de la Mcp realizan el doble retrato de la pareja integrada por el joven doctor David Coleman (Ben Gazzara) y la enfermera de la que se enamora (Ina Balin) a la que tiene que intervenir por un tumor en la pierna. La Mcp capta dos momentos en los que este joven doctor está a punto de besar a la enfermera en los labios, junto al retrato del veterano doctor Joseph Pearson (Fredric March) con el que entra en controversia sobre la necesidad de amputar o no la pierna de ésta[43]. En el segundo, Macario escoge un formato más alegre con tonos claros y gama cromática suave como si se tratase de una acuarela matizada con colores al pastel. Sitúa en la parte central izquierda los bustos en escorzo de la pareja integrada por los actores Cary Grant y Suzy Parker tumbados y a punto de darse un beso, dejando el cuadrante superior derecho para el enorme primer plano frontal del rostro del actor y bajo el mismo la figura de pie de la actriz Jayne Mansfield remangándose su vestido verde amarillento hasta la mitad de su muslo derecho[44].

- En los carteles de las comedias disparatadas, con la complicidad de ambos miembros de la pareja colocados uno frente al otro e imitando sus gestos con sus cuerpos y poses. Ejemplos de ello los encontramos en los carteles de comedias románticas norteamericanas como el que diseña Macario para *Me casaré contigo* (Tall Story, 1960, Joshua Logan), citado anteriormente, o el anónimo que se hace de *Empezó con un beso* (It started with a kiss, 1959, George Marshall). En ambos, la estrella femenina se muestra complaciente con la inclinación del galán para besarla. En el primero, se presentan a los dos personajes de perfil, uno frente al otro, con la actriz Jane Fonda vestida con una minifalda azul empinándose sobre las punteras de sus zapatos en espera

[43] Dos retratos en los que los gestos priman por encima del color: en el primero, con el galán tras la joven abrazándola y dirigiendo el rostro de la misma con la mano derecha apoyada en su barbilla hasta tenerla cerca para poder darle el beso. En el segundo, con la joven de espaldas al observador cogiendo al joven de la camisa con su mano derecha como implorándole su intervención quirúrgica.

[44] Una vez más, el peso de la estrella principal recobra fuerza en este cartel de una película que trata sobre tres pilotos de la marina norteamericana condecorados que llegan a San Francisco de permiso, alquilan una lujosa habitación en un hotel y, desobedeciendo las prohibiciones de su oficial, acaban en una animada fiesta. El protagonismo de Cary Grant es incuestionable hasta tal punto que se ningunea la presencia de los otros dos actores y el espacio reservado para el retrato central se dedica en exclusiva al primer plano de su cabeza.

de que la bese el actor Anthony Perkins. En el segundo, la actriz Debbie Reynolds, en una posición parecida a la anterior pero con un vestido rosa largo, se encuentra echada hacia atrás, con la mano izquierda en el cuello del actor Glenn Ford para acercarle la cabeza a la suya y los dedos de la derecha dirigiendo ambas barbillas con la intención de darse un beso.

A partir de los sesenta ambos modelos, tanto el de iniciativa masculina como femenina a la hora de entablar una relación o besarse, se fueron incluyendo en la publicidad de películas sobre comedias, dramas románticos y otros géneros.

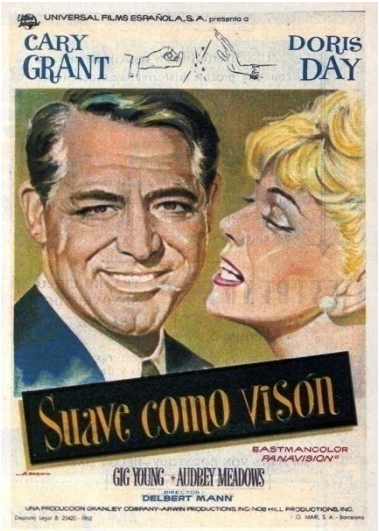


Ilustración 172. Suave como el visón, 1962, programa de mano de Albericio.

De esta tendencia destaca el programa de mano que contiene el diseño que Albericio realiza para la comedia *Suave como el visón* (That Touch of Mink, 1962, Delbert Mann) (Ilustración 172), en el que, en la mitad izquierda del mismo, dibuja el primer plano del rostro de la actriz Doris Day de perfil y a punto de dar un beso en la mejilla al actor Cary Grant que se encuentra a su derecha sonriente y feliz con esta situación, captado con un primer plano frontal pero con una leve posición en tres cuartos hacia la izquierda como esperando el beso en los labios en lugar de la cara.

También encontramos estas iniciativas en los diseños que realiza Macario para el filme musical *Sonrisas y lágrimas* (The sound of music, 1965, Robert Wise) y la película de drama romántico *Funny Girl* (1968), dirigida por William Wyler. En el primero, Macario dibuja al actor Christopher Plummer llevando la iniciativa y ocupando un espacio rectangular en el lateral izquierdo, en posición casi de perfil pero mostrando parte de su espalda, y a la actriz Julie Andrews en posición de tres cuartos con el rostro de perfil dejándose acariciar el mentón y la barbilla por el galán. En el segundo, Macario dibuja los primeros planos de la pareja con sus rostros muy unidos, con la cabeza del actor Omar Sharif de perfil en el lateral derecho, mirando hacia el lado opuesto donde se encuentra el rostro en escorzo de la actriz Barbara Streisand recostado sobre su hombro izquierdo, ocupando ambos casi los dos tercios de la parte superior del afiche.

6) Presentación de la pareja junto a otro personaje o en combinaciones más complejas.

Otro de los diseños preferidos por nuestros cartelistas para los carteles de cine negro, thrillers o dramas fue el que representaba a la pareja junto a un tercer personaje, masculino o femenino, de gran importancia para el desenvolvimiento de la acción o el desarrolla de la trama. En este caso, se trataba del antagonista o tercera persona implicada en la relación de la pareja. Así, según el género, encontramos algunos precedentes como:

a) Los retratos en carteles y programas de mano de películas de cine negro de los años cuarenta y cincuenta en los que:

- Se alinea al tercer personaje junto a la pareja en un lateral, en una formación o agrupamiento ascendente, como se aprecia en el cartel que Soligó diseña para el filme *La casa de la calle 92* (The house on the 92nd street, 1947, Henry Hathaway). En este caso, Soligó utiliza el segundo término y la mancha de gris azulado para los rostros de la pareja de agentes del FBI (Lloyd Nolan y Signe Hasso) que investigan a un doble espía nazi en el "caso Christopher" relacionado con el "Proceso 97", interpretado por el tercer retratado con tonalidad rojiza, el actor William Eythe.

- Se alinean los tres personajes también en una composición triangular, en la que el cartelista sitúa los primeros planos frontales de la pareja, integrada por los actores (Dan Duryea y Joan Bennett) en un primer término, en la parte más baja del cartel, mientras que al tercer personaje (Cornel Wilde) lo sitúa con un plano medio casi frontal ocupando gran parte de los dos tercios superiores en el cartel anónimo de *Perversidad* (Scarlet Streeet, 1943, Fritz Lang).

b) Los retratos en afiches de dramas y melodramas como el cartel que Soligó dibuja para *Corazones en llamas* (The forest rangers, 1941, George Marshall), en el que la pareja está integrada por el jefe de los guardabosques (Fred MacMurray) y su esposa (Paulette Goddard) con sus cabezas casi frontales, juntas y sonrientes, ocupando la parte central e izquierda de una alineación arqueada y, junto a ellos, pero en un nivel más bajo, se incluye a Tana (Susan Hayward), la dueña de la serrería que se enamora de éste e intenta convencer a la esposa de que su lugar está en Nueva York y no allí en aquella tierra alejada de la civilización.

Por otra parte, este agrupamiento de los personajes dibujados y organizados en composiciones triangulares fue el más extendido, aunque siempre buscándoles a los mismos nuevas ubicaciones dentro del espacio del cartel. Así encontramos a la pareja y uno más de los personajes de forma destacada en melodramas como el de *La última vez que vi París* (The last time I saw Paris, 1954, Richard Brooks) (Ilustración 173), en el que Jano agrupa a los tres actores Donna Reed, Van Johnson y Walter Pidgeon en el cuadrante inferior derecho y deja más del cincuenta por ciento del cartel ocupado por el detalle del rostro frontal e inclinado de la actriz Elizabeth Taylor y en una estrecha franja, en el lateral superior derecho, la imagen de la emblemática Torre Eiffel de París.

Un tipo de composición en forma de triángulo que fue adquiriendo diferente estructuración y ubicación en los materiales publicitarios. Así encontramos la ubicación de los personajes en el centro con un trazado en forma de uve[45] en el programa de mano que Soligó diseña para *Débil es la carne* (The foxes of harrow, 1947, John M. Stahl); o en un lateral, adosados al enorme rostro del actor John Wayne, los primeros planos en posición de tres cuartos de los actores Maureen O'hara y Barry Fitzgerald, en el cartel que Montalbán diseña para el drama romántico *El hombre tranquilo* (The quiet man, 1952, John Ford).

Ilustración 173. La última vez que vi París, 1954, cartel de Jano.

c) Los retratos en materiales publicitarios de películas de intriga y Thriller en los que destaca esta agrupación triangular de los personajes pero con formas más complejas como, por ejemplo, en el cartel de *Travesía peligrosa* (Dangerous crossing, 1953, Joseph M. Newman), en el que Soligó presenta el busto de la estrella femenina (Jeanne Crain) con el rostro aterrado en la parte superior derecha e incluye, en el lateral izquierdo, dos

[45] Aunque, en este caso, el tercer personaje es el mismo galán (Rex Harrison), presentado con un doble retrato: el primero, formado por su busto y el de su pareja, la actriz Maureen O'hara, situados ambos en un segundo término y el segundo, integrado por la imagen del actor en plano americano, de pie, en posición de tres cuartos.

viñetas circulares a modo de ventanas de camarotes[46], alineadas en diagonal y juntas, la de la parte superior con una escena del marido (Casey Adams) cogiéndola de los brazos, mientras que ésta intenta desprenderse de él y la otra con el capitán del barco (Michael Rennie) en el que se supone que ha desaparecido el marido.

Ilustración 174. Servicio secreto, 1961, cartel de Montalbán.

d) Los retratos de materiales publicitarios cinematográficos de dramas y thrillers en los que encontramos a la pareja y al tercer personaje en la misma alineación en diagonal, vertical u horizontal que centraliza la composición. Así, en los retratos que aparecen en la cubierta de la película *La angustia de vivir* (The country girl, 1954, George Seaton), Jano rompe la formación triangular para alinear a los tres personajes en la misma diagonal. En este caso, se trata de la diagonal que va del vértice inferior derecho al superior opuesto, con el retrato del actor Bing Crosby situado en el centro de la misma, con la cabeza agachada hacia delante sobre una mancha oscura y, en ambos extremos, los rostros en posición de tres cuartos, casi de perfil, de los actores William Holden y Grace Kelly, cada uno incluido en una viñeta rectangular y vertical.

Es también, en el cartel dibujado por Montalbán para el thriller de espionaje francés *Servicio Secreto* (Me faire ça à moi, 1961, Pierre Grimblat) (Ilustración 174), en el que se presenta a la pareja de detectives (Eddie Constantine y Bernadette Lafont) y al tercer personaje en una misma alineación horizontal. Un cartel, en el que los dos personajes de la pareja que están dibujados de cuerpo entero, casi de perfil, se encuentran sentados y amarrados a unas sillas, dándose la espalda, junto a un tercer personaje que se cae para atrás debido a la patada que le propina uno de ellos.

[46] En este caso se recurre a dos viñetas circulares que nos muestran dos escenas del filme, una agresiva con el forcejeo de la pareja y otra más tranquila con la imagen del capitán vigilando a través del cristal de la ventana de un camarote. Una asociación que avisa al espectador de la intriga que encierra este filme.

e) Los retratos incluidos en materiales publicitarios de comedias y aventuras fantásticas en los que se presentan a la pareja y al tercer personaje con nuevas formas de composición triangular o siguiendo alineaciones curvilíneas o angulares.

Más adelante vuelve a ser en el programa de mano para la comedia *Préstame tu marido* (Good neighbor Sam, 1964, David Swift), en el que Jano recurre a una representación triangular creativa, con forma de trébol, dibujando a los tres personajes en una alineación en forma de ángulo, con el busto del actor Jack Lemmon en el centro mirando hacia delante, el plano medio de la actriz Romy Schneider a la derecha y los planos de detalle de la cabeza y el brazo de la actriz Dorothy Provine en la parte izquierda.

Sin embargo fue en el cartel de aventuras donde se dio el retrato de varios actores juntos, con la integración de la pareja en medio de un elenco de rostros alineados en forma de arco apuntado. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cartel que Macario diseña para la miniserie de televisión italiana *El secreto del Sahara* (Il segreto del Sahara, 1987, Alberto Negrin), con la actriz Andie MacDowell dibujada en el extremo derecho, seguida en posición ascendente de los actores James Farentino y Michael York en la parte superior y del actor Ben Kingsley en el extremo izquierdo, además de una escena con una pelea entre dos personajes y unos jinetes galopando debajo de la misma.

Fue a partir de finales de los años cincuenta, y hasta bien entrados los setenta, cuando se dio un tipo de diseño más abierto, con la presencia de más de una pareja de actores. Un ejemplo de esto lo encontramos en el cartel que Jano dibuja para la película francesa de episodios románticos de diferentes épocas *Amores célebres* (Amours célèbres, 1961, Michel Boisrond), en el que incluye tres imágenes de parejas de enamorados correspondientes a esas historias, distribuidas de arriba abajo en una composición triangular. En la primera, situada en la parte superior derecha, dibuja los planos medios de los actores Alain Delon y Brigitte Bardot en una escena romántica; en la del centro los planos medios largos de los actores Jean Paul Belmondo y Simone Signoret, en una escena galante en la que el personaje masculino se está quitando el sombrero ante la bella dama; y en la de abajo, también los planos medios largos de los actores Jean Claude Brialy y Dany Robin, con el galán besando la mano de la dama.

Por otra parte Jano, a finales de los setenta, dibuja para el cartel de la comedia italiana de enredo con matices sensuales *Mis maridos y yo* (Amori miei, 1978, Steno), un tipo de agrupamiento más abierto y menos sujeto a los esquemas anteriores, con las dos protagonistas femeninas (Edwige Fenech y Monica Vitti) vestidas con saltos de cama transparentes en el centro del cartel y los dos actores (Enrico Maria Salerno y Johnny Dorelli), colocados a ambos lados de las mismas con un tamaño más pequeño que éstas y dibujados de forma caricaturesca con la técnica de humor gráfico.

7) Materiales de publicidad cinematográfica que presentan a la pareja que vive dramas pasionales.

Uno de los temas de mayor éxito cinematográfico fue el de la pareja que vivía un drama pasional, del que se hicieron algunos carteles en los que, junto a la imagen de los dos personajes enamorados, se incluía la de una tercera persona que en la mayoría de los casos solía ser el marido, la esposa o el amante de alguno de ellos en el filme.

Algunos de los más destacados son dos de los carteles que diseña Jano para el filme *Al este del Edén* (East of Eden, 1951, Elia Kazan), en los que éste busca su recreación personal, alejándose de los modelos americanos o al menos en gran parte de los mismos. En el primero de ellos sigue el ejemplo del cartel americano situando a Cal (James Dean), el protagonista masculino, como fondo del cartel y, en la parte baja, al mismo personaje abrazando a Abra (Julie Harris), la prometida de su hermano Aron (Richard Davalos), aprovechando que éste se encuentra en el frente. Sin embargo, a diferencia del cartel americano, Jano realiza el retrato de éste personaje con un enorme rostro inclinado hacia la derecha que viene a ocupar casi todo el plano diagonal, con la pareja abrazándose siguiendo el modelo de otro cartel americano. En el segundo, Jano organiza las imágenes del modelo americano a su manera, representando una de las escenas en las que la madre está en el pasillo casi en penumbra y el hermano aparece de pie apartando la vista de ella, ya que siempre se le había hecho pensar que la madre (Jo Van Fleet) los había abandonado, y en la parte más baja del cartel, delante del largo pasillo en el que se encuentran los dos personajes anteriores, sitúa el primer plano casi frontal de Cal, aunque dándoles la espalda a los otros dos personajes.

Sin embargo, para el melodrama romántico *Un lugar en el sol* (A place in the sun, 1951, George Stevens), tanto Jano como Macario escogen sólo a la pareja de actores integrada por George Eastman (Montgomery Clift), un joven sin recursos que busca un lugar en la sociedad y Ángela Vickens (Elizabeth Taylor), una joven adinerada de la aristocracia de la que se enamora, ignorando la presencia de Alice Tripp (Shelley Winters), su novia, una joven con pocas aspiraciones, a la que él había conocido trabajando en la cadena de montaje de la fábrica de su tío. En el primer cartel de Jano se aprecian los primeros planos de la pareja apasionada, con el rostro frontal de la actriz Elisabeth Taylor en la parte derecha y el del actor Montgomery Clift de perfil besándola en la mejilla izquierda en el lateral opuesto, además de una imagen del lago con una barca hundiéndose bajo ambos. En el segundo, Jano recurre al claroscuro con toques amarillentos para las zonas iluminadas en los rostros, a los verdes apagados para las que están en penumbra y al negro para la oscuridad, dibujando una escena de amor de la pareja, con el primer plano de perfil de la actriz en la parte derecha y el del actor apoyando su cabeza en el hombro izquierdo de ésta en una posición casi frontal, creando una imagen parecida a la de un corazón en medio de la oscuridad. En el tercero, Macario repite el primer esquema de Jano, aunque sin el lago ni la barca, centrando la atención en George y Ángela, los dos personajes protagonistas.

En los carteles españoles de *Mogambo* (1953, John Ford), tanto Jano como los otros cartelistas siguen la línea compositiva general que incluye a los tres personajes en conflicto. Sin embargo, Jano realiza su propia versión, ya que el retrato de la pareja, formado por Eloise (Ava Gardner), la joven que se enamora apasionadamente y Víctor (Clark Gable), un cazador profesional, tiene una posición muy diferente a la del resto de los carteles americanos e internacionales. Pues, ocupando gran parte del plano diagonal central que incluye más de la mitad superior del cartel, Jano los presenta a ambos en posición de tres cuartos mirando al frente, situando delante a la dama y detrás al galán, en una imagen que muestra la pasión que hay entre ellos. Sin embargo, Jano deja el segundo término para el retrato desafiante de la tercera persona en litigio, Linda (Grace Kelly), una mujer recién casada que también se enamora del cazador y que aparece en la escena portando un colt.

Algunos carteles menos dramáticos son los que se diseñan para el melodrama *Escrito sobre el viento* (Written on the wind, 1956, Douglas Sirk) (Ilustración 175), en los que se resalta más la relación amorosa que la tensión entre los protagonistas de la misma. Así destaca el cartel que la Mcp realiza para éste filme, en el que dibuja a la pareja de enamorados integrada por Mich (Rod Houdson) y Lucy (Lauren Bacall) que se encuentra casada con Kyle Hadley (Robert Stack), miembro de una familia adinerada de Texas, con la protagonista abrazando al primero con cierta pasión y una segunda imagen de ésta, en un tamaño más pequeño que los dos bustos, situada en el cuadrante inferior derecho, de pie, con gesto de sorpresa y angustia al ver a su marido borracho y tendido sobre el suelo.

Ilustración 175. Escrito sobre el viento, 1956, cartel de la Mcp.

Siguiendo esta misma línea pasional, uno de los dramas románticos más visionados en los cines fue *Lo que el viento se llevó* (Gone with the wind, 1939, Victor Fleming, George Cukor, SamWood), sin embargo queda muy poco material publicitario español sobre esta película o al menos de los cartelistas más conocidos. Entre los carteles se encuentra uno sin firma de la primera reposición de la película en España (1962) que presenta la imagen más extendida a nivel internacional y que sigue los parámetros de Hollywood, con el plano medio en posición de tres cuartos, casi frontal, del cínico y apuesto Rhett Butler (Clark Gable) portando en brazos a Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), la joven más bella, caprichosa y egoísta de la región. Ambos personajes situados en el cuadrante inferior derecho del afiche, con la casa de estilo colonial tras ellos quedando el resto ocupado por una viñeta vertical con el título y los créditos. Una posición que lo diferencia del modelo norteamericano que presenta al galán portando en brazos a su dama en la parte superior del cartel dejando la inferior para escenas de tamaño muy reducido con personajes a caballo.

4.7. El retrato infantil y juvenil en la publicidad cinematográfica

4.7.1. Recreación plástica del cartel de Capri

Ilustración 176. Capri, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales.

La presencia de los niños en los carteles de cine ha ido evolucionando y mejorando a lo largo del tiempo, bien en películas de temática infantil o bien de adultos. De ahí que escogiéramos este diseño de retrato de un niño con adultos por su relevancia, ya que nos ha permitido contrastar su imagen con la de estos, reforzando aún más su carácter singular y su tratamiento plástico (Ilustración 176).

A la hora de diseñar esta recreación se nos planteó la cuestión de mantener el mismo número de personajes que aparecían en el cartel que Montalbán realizó para la película *Capri* (Ilustración 177), dirigida por Melville Shavelson en 1960, aunque, como en otras recreaciones, sin modificar demasiado el conjunto del mismo, sólo dejando entrever

algunas variaciones gestuales y evitando la mera copia que la alejaría del espíritu central de esta investigación. Por lo que teníamos que jugar con dos variables: una, la fidelidad al modelo y otra, la de dotarlo de cierta originalidad sin alejarnos del mismo.

En cuanto a la composición, hemos recurrido a la empleada por Montalbán en su cartel, centrando la atención en el agrupamiento de los retratos de los tres protagonistas de forma piramidal, con el niño en la parte frontal de la misma y los rostros de los dos adultos tras éste en un lugar superior, aunque alienándolos en diagonal como en el modelo.

Ilustración 177. Capri, 1960, cartel de Montalbán.

En principio, he pintado al niño de pie en una posición de tres cuartos, levemente girado hacia la derecha, donde se encuentra la cabeza de la joven, en lugar de hacerlo mirando al frente como en el modelo de Montalbán pero, en vez de un cigarrillo entre los dedos, le hemos puesto un racimo de rosas rojas, incidiendo más en la venta de las flores que en el pequeño vicio al que éste estaba sometido. En relación con su vestimenta hemos escogido las rayas azules para la camiseta como las que llevaba en la película y no de color rojo como las del cartel de Montalbán. También le hemos pintado unas zapatillas o tenis como calzado porque nos parecían mejores que las sandalias, ya que en el fotograma elegido para esta recreación no le quedaban muy bien[47].

Luego, en los retratos de los adultos, hemos buscado en la película dos fotogramas en primeros planos de ambos, uno de Sofía Loren y otro de Clark Gable, que tuviesen una pose parecida a la del cartel de Montalbán pero que no fuese la empleada por él. La cuestión es que el rostro y peinado de la actriz que hemos representado se ajustaban más

[47] A la hora de dibujar a los personajes, bien recreando algunas escenas o bien algunas poses del filme, la mayoría de los cartelistas buscaron fotogramas de los actores, bien realizados en los reportajes durante las filmaciones o bien hechos expresamente en los estudios para este fin comercial. Sin embargo, en otras, y debido a que no encontraban esas imágenes adecuadas para sus composiciones, estos recurrían a otros reportajes fotográficos de los mismos donde encontraban la postura más acorde a lo que querían transmitir; sólo tenían que ponerle las ropas adecuadas para su identificación o algo parecido, como sucede en los carteles de esta película con las vestimentas de los tres personajes y, en especial, con las del niño, tanto en los realizados en el ámbito americano y británico como internacional.

a la película que el realizado por Montalbán. Posiblemente fuese eso debido a que él hiciese uso de alguna foto de los reportajes de estudio que se utilizaban para dar a conocer aspectos de la película y no de una foto realizada directamente durante el rodaje de las escenas del filme. En nuestra recreación, el rostro está en posición frontal captado con un punto de vista bajo como en el cartel de Montalbán pero con una inclinación hacia atrás más suave y el pelo repeinado, con un color más parecido al que llevaba la actriz en las distintas escenas de la película, diferenciándose bastante de los cabellos sueltos al aire dibujados por éste en su cartel.

En cuanto al rostro del actor adulto hemos recurrido al retrato del mismo con el primer plano de la cabeza sin cuello como el de Montalbán pero, en lugar de posicionarlo mirando al frente, lo hemos representado con una leve posición en tres cuartos, sonriente y con los ojos mirando hacia la izquierda, como alejándose un poco de la problemática del chaval.

El otro centro de interés del cartel es el retrato confrontado de la pareja de actores adulta en actitud cariñosa, que en los otros carteles, el americano y el británico, constituyen el primer plano y el centro principal de la composición, mientras que en esta recreación quedan relegados a un plano medio, a la altura de los grandes rostros, pero con un tamaño más reducido que la imagen central del niño, ocupando parte del cuadrante lateral derecho del mismo.

Hemos representado a la pareja de pie, cogiéndose de las manos y acercando sus rostros y sus cuerpos con gran fidelidad al modelo, sólo que las ropas de ambos las hemos pintado con los colores que aparecen en los carteles americano y británico y no como los del afiche de Montalbán. Al personaje adulto masculino le hemos pintado la camisa de blanco y el pantalón de rojo veneciano en vez de negro y a la actriz el vestido de color violeta de cobalto en lugar de amarillo.

Otra licencia o cambio en la recreación la hemos realizado en la ambientación, pues en lugar de pintar los edificios del paseo marítimo de forma detallada los hemos resuelto con una mancha de color gris claro, cálida, continua y con sombras verticales, recortada a su vez por la montaña que hay detrás, e insinuado el agua de la bahía por medio de dos manchas discontinuas de azul ultramarino claro. El resto del fondo, en lugar de dejarlo

en blanco con pinceladas anchas de violeta y ocre tierra tras los rostros de los personajes adultos, lo hemos pintado como en el modelo, con gris cálido claro en las partes bajas del cartel y pinceladas más sueltas de ese mismo color tras los retratos.

En definitiva, con esta recreación hemos cubierto las expectativas que nos habíamos propuesto, pues la hemos realizado siguiendo las pautas compositivas y técnicas empleadas por el cartelista Montalbán, aunque, en nuestro caso, dotándola de una expresividad más plástica que publicitaria, consiguiendo con ello que se percibese como una obra singular sin salirnos del marco establecido en la investigación y no como una mera copia del modelo escogido.

4.7.2. Singularidad e importancia del modelo

El diseño escogido por Montalbán es muy diferente al del resto de los carteles que se realizaron para esta misma película a nivel internacional en varios aspectos. Principalmente, Montalbán mantiene la presencia de los tres personajes incluidos en el cartel americano, con el retrato de los dos adultos, el abogado de Filadelfia Michael Hamilton (Clark Gable), tío del chico y Lucía Curcio (Sofía Loren), la joven italiana de la que éste se enora, y el de Nando (Marietto), el niño que se queda huérfano. Sin embargo, a diferencia también con el resto de carteles y de publicidad gráfica a nivel general, Montalbán concibe la presencia del niño como el elemento principal de su cartel, colocándolo en un primer plano, de pie, centrado y frontal, con su traje de verano con la típica camiseta de rayas horizontales rojas y blancas, el pantalón corto de color azul, una gorrilla con visera y un cigarro en la mano derecha. Y, tras él, ocupando la mitad superior del cartel, alinea en diagonal los enormes rostros frontales de la actriz italiana Sofía Loren y del actor estadounidense Clark Gable y sitúa otra imagen de conjunto de la pareja, con ambos de perfil mirándose de frente y en actitud amorosa, ocupando el cuadrante inferior derecho del mismo, con la bahía como fondo.

En la mayoría de los carteles promocionales de la película, sobre todo en el norteamericano, destaca el retrato confrontado de la pareja de perfil, de pie y en actitud cariñosa ocupando el primer término y, como centro de la composición, la imagen del chaval en un segundo plano, sentado sobre una barca, bien en la parte izquierda o bien en la derecha de los mismos.

Un diseño también original de esta película es el cartel francés "C'est arrivé à Naples" que, con un estilo más pop y colorista, presenta una imagen sensual y coqueta de la joven andando de frente, mostrando sus piernas desnudas y con varios globos en la mano izquierda. Tras ella, en la parte superior derecha del cartel, se encuentra el rostro del actor Clark Gable, como reclamándole algo y a su derecha, el plano medio del actor Victorio de Sica, en éste caso, el difunto padre del chico. En el cuadrante inferior derecho y de un tamaño menor, se encuentra la imagen de Nando, el niño, sentado sobre la barca con el resto de la bahía tras él.

Hay otros carteles de la película en los que sólo aparece la pareja de adultos como el que realiza Jano, con el escorzo de la actriz, captada desde la cintura, cogiendo con su mano izquierda el rostro de Clark Gable[48] o el alemán que presenta a la actriz frontalmente, en primer plano y de pie, con un vestido muy corto y un sombrero napolitano, con las manos en jarras en una postura coqueta y frívola, mientras que, tras ella, en el lateral izquierdo, de pie y también frontalmente, se halla el actor masculino reclamándole algo.

4.7.3. Tratamiento del retrato infantil y juvenil en la publicidad cinematográfica. De 1940 a 1980

4.7.3.1. Configuración del modelo

Desde los inicios del cinematógrafo hasta los primeros años de la década de los cuarenta, la presencia infantil y juvenil en los carteles y otros materiales publicitarios de películas extranjeras dibujados por nuestros cartelistas fueron cobrando cada vez mayor presencia e importancia en los mismos. Pues, del interés por dibujar a jóvenes indigentes o desfavorecidos socialmente en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial y primeros años de la década de los veinte, se pasó en los años treinta a la consolidación del retrato infantil y juvenil en carteles de películas en las que los más jóvenes eran los protagonistas o uno de los centros de interés de las mismas, llegándose

[48] Un cartel, menos original que el de Montalbán, en el que Jano sigue como modelo un diseño norteamericano para la carátula de un vídeo de la película con la imagen completa de los dos adultos, con la joven en escorzo cogiendo el rostro del actor y éste captado de medio plano e inclinado hacia ella con su mano izquierda apoyada sobre el suelo.

a crear las figuras o estrellas infantiles de cine tanto en Hollywood como en los países occidentales seguidores del *star-system* americano.

Ilustración 178. Forja de hombres, 1938, cartel de Jano.

A los carteles y programas de mano de esas películas de los años treinta en las que la infancia jugaba un papel importante o era tenida en cuenta en el desarrollo de las tramas cinematográficas se les unieron los dibujados para los filmes que trataban sobre personajes infantiles conocidos a través de la literatura. Un ejemplo de ello son los carteles que se realizan para la película *Las aventuras de Tom Sawyer* (The Adventures of Tom Sawyer, 1938, Norman Taurog), con un guión basado en la novela escrita por Mark Twain. Entre los carteles encontramos los dos realizados por Ramón (ya citados anteriormente en esta investigación) para el estreno de la película en España en esas fechas y el que realiza posteriormente Montalbán, posiblemente para una reposición posterior. En todos se destaca al protagonista infantil (Tommy Kelly) por encima de cualquier otro personaje. Ramón, para el primero de sus carteles, escoge el doble retrato infantil, dibujando en uno al protagonista de pie, con un tamaño pequeño, realizando equilibrios en el lateral derecho y en el otro con un busto frontal del mismo cuidando a Tía Polly (May Robson), en una imagen tierna que contrasta con la anterior. Para centrar más la atención enmarca la escena en una viñeta circular a modo de zoom y coloca ambas imágenes sobre un fondo amarillento, dándole mayor calidez al mensaje visual. En el segundo cartel escoge la imagen de primer plano del niño en posición de tres cuartos, situándolo en el cuadrante inferior derecho, acompañado de una escena monocromática de Tom disfrazado de pirata. Por su parte, Montalbán sitúa una línea vertical que parte el cartel en dos secciones sobre un fondo blanco. En la de la derecha, de arriba abajo, dibuja varias escenas del protagonista con Tía Polly, peleándose con otro niño o intentando bajar por una pendiente, mientras que en la de la izquierda, en el cuadrante superior, realiza un retrato frontal con la cabeza sin cuello del protagonista y bajo ésta, sobre un fondo en blanco, incluye el título y los créditos de la película.

Sin embargo, un claro ejemplo de retratos infantiles en carteles de cine de posguerra, lo encontramos en el que Jano realiza para *Forja de hombres* (Boys Town, 1938, Norman Taurog) (Ilustración 178), aunque posiblemente fuese para una reposición posterior por su resolución técnica. Un cartel en el que Jano escoge los retratos frontales de medio plano de los dos protagonistas del filme, el del joven Whitey Marsh (Mickey Rooney) delante y el del sacerdote Edward J. Flanagan (Spencer Tracy) que tras él lo coge de los antebrazos, dibujados con una técnica muy realista, sobre fondo azul, posiblemente para acercar las imágenes de ambos al primer término y mostrar más de cerca su lado humano. Tres años más tarde se proyecta en las pantallas la secuela de la película anterior con el título de *La ciudad de los muchachos* (Men of Boys Town, 1941, Norman Taurog) de la que Jano también realiza un cartel. En esta ocasión escoge el retrato de perfil con planos medios de ambos protagonistas, uno enfrente del otro, dibujando al director del centro (Spencer Tracy) y al joven (Mickey Rooney) cogiéndose mutuamente de los antebrazos en un gesto de saludo o abrazo. Sin embargo, a diferencia del anterior, Jano incluye aquí las imágenes de cuerpo entero y en pequeña escala del director intentando separar una pelea entre algunos de los chicos. Imagen que se inicia fuera del rectángulo en la que se encuentra la escena del abrazo a modo de viñeta y que penetra dentro de ésta ocupando parte de la espalda y el antebrazo derecho del director. Se trata de otra licencia gráfica, muy utilizada en el cómic, a la que recurre Jano en este cartel para mostrar las dos caras de esa ciudad: la de ser un centro que da cobijo a muchachos con problemas conductuales procedentes de la calle, sin recursos, y la de querer convertirlo en un hogar lleno de bondad para estos. Hay también un cartel de esta película sin firma que contiene el doble retrato con los bustos casi de perfil de los dos protagonistas, dibujados dentro de una especie de mancha que ocupa la parte central del mismo, con el director en posición de tres cuartos girando la cabeza hacia el frente con el semblante serio y el del muchacho situado tras las rejas de la prisión cogiendo al adulto de la solapa de la chaqueta implorándole su ayuda[49].

A partir de los años cincuenta, los cartelistas españoles de posguerra y de la segunda mitad del siglo XX fueron incluyendo en sus afiches sobre películas, tanto de origen

[49] Estos carteles ya los hemos comentado en otros apartados anteriores, sin embargo se citan de nuevo por la importancia que tienen a la hora de comprender la evolución del retrato infantil durante los años previos a la segunda mitad del siglo XX.

foráneo como nacional, la imagen de los niños desde edades muy tempranas en la gran mayoría de los géneros cinematográficos, aunque no de forma masiva, destacando el drama y melodrama por encima del resto. La imagen que se proyectaba era la de unos niños y adolescentes que participaban en las historias de los adultos y, aunque había algunas películas que estaban centradas en el mundo infantil, en la mayoría de los casos su presencia formaba parte del reparto lógico de las mismas, bien dentro de una familia o bien formando parte de un grupo social dirigido por los adultos.

De ahí que esa incorporación del retrato infantil haya sido una constante en los carteles de películas en las que los adultos eran los protagonistas, sobre todo, en las que trataban dramas humanos, siendo su aparición a veces circunstancial debido a su pequeña participación y otras en la que su figura constituía un acertado reclamo para la comprensión argumental de las mismas.

Ilustración 179. Escándalo en Villa Fiorita, 1965, programa de mano de Macario (Mac).

Un precedente temprano es el cartel que Chapí diseña para el filme *Lilas Blancas*, (Wenn der weibe Flieder wieder blüht, 1953, Hans Deppe), drama que trata sobre la vida del joven Willy que, tras una fuerte discusión, abandona a Thérèse sin saber que ésta espera un hijo, y que más tarde lo descubrirá a su regreso tras quince años fuera. Chapí recurre aquí a la clásica composición piramidal, situando el busto sonriente de Evchen (Romy Schneider), la hija de Willy y Thérèse y, en ambos extremos, los primeros planos de las cabezas de los dos adultos también sonrientes, sobre un ramo de lilas blancas que abarca toda la base de esta agrupación.

Otro ejemplo de diseño que refleja la importancia del retrato infantil en la relación amorosa de dos adultos es el que realiza Jano del joven actor italiano Franco Di Trocchio en su cartel y programa de mano de la película italiana *Papá se ha enamorado* (Tutti innamorati, 1959, Giuseppe Orlandini). En este caso, Jano escoge una escena tierna del niño junto a la actriz Jacqueline Sassard, una de las amantes de su padre, con la que congenia, colocando bajo ambos el rostro del padre (Marcello Mastroianni) dentro de un corazón.

Por otra parte, Macario, en el diseño que aparece en el programa de mano de *Escándalo en Villa Fiorita* (The Battle of the Villa Fiorita, 1965, Delmer Daves) (Ilustración 179), un drama sobre una mujer inglesa que deja a su esposo para unirse a un viudo italiano al que ha conocido durante unas vacaciones, realiza una imagen de la pareja muy colorista, con los rostros de los dos adultos en actitud amorosa, situados en la parte superior por encima de la cancela y los muros de la villa y, en la calle, frente a la entrada, dibuja de espaldas los planos de conjunto de dos de los hijos de ambos que se asocian para intentar que fracase la unión de sus respectivos padres.

4.7.3.2. Retratos de niños y adolescentes de películas basadas en la tradición literaria

Una de las mayores fuentes de inspiración de los temas cinematográficos infantiles la encontraron los guionistas de Hollywood e internacionales en la literatura, sobre todo, en la que hacía referencia a las aventuras o vivencias de niños y adolescentes, cuyo éxito en el público lector les hizo pensar que también se alcanzaría en las pantallas. Unas fuentes que nuestros cartelistas aprovecharon para dejar constancia nuevamente de su maestría en el retrato, realizando carteles que en algunas ocasiones fueron aprovechados para portadas de libros, guías de cine, cubiertas de cajas de cintas de VHS y posteriormente para carátulas de DVD.

Entre los carteles de finales de los cuarenta encontramos el que diseña Jano para la adaptación al cine de la obra literaria de Charles Dickens *Oliver Twist*, dirigida por David Lean en 1948. Un cartel para el que Jano escoge el triple retrato, con el dibujo de Oliver (John Howard Davies) en plano americano y posición de tres cuartos, portando un cuenco, mientras es contemplado por dos personajes masculinos adultos, uno de pie caracterizado con los ropajes de Napoleón y el otro con el enorme rostro de Bill Sikes (Robert Newton) sobre un fondo oscuro que le da al mismo un aspecto tenebroso en pleno contraste con la actitud tranquila del personaje infantil.

Sin embargo, para el cartel del drama musical británico *Oliver*, dirigido por Carol Reed en 1968, basado también en esta novela de Dickens, Jano escoge una composición más abierta y menos episódica que la anterior. En este caso presenta el retrato en plano medio de Oliver Twist (Mark Lester), en posición de tres cuartos portando un cuenco,

junto al de los otros personajes inscritos en círculos a modo de aros, así como pequeñas escenas en las que el niño aparece con algún personaje adulto pero todas como flotando sobre un fondo blanco.

De inicios de los cincuenta también encontramos el diseño que aparece en el programa de mano que los estudios Llo-An realizan para la película británica de aventuras *La isla del tesoro* (Treasure Island, 1950, Byron Haskin) (Ilustración 180), en el que sobre un fondo cerúleo, el cartelista divide su superficie en dos secciones. En la parte superior, que ocupa los dos tercios del mismo, sitúa dos escenas que, siguiendo una disposición en diagonal, acaban en la parte central del lateral superior. En la de la derecha dibuja al niño Jim Hawkins (Bobby Driscoll) de cuerpo entero y tamaño reducido, cogido de una jarcia del barco, defendiéndose del ataque de un marino, mientras que en la de la izquierda realiza los bustos de éste y el cocinero que se amotina, John Silver el largo (Robert Newton), asomados tras un madero. Y, en la parte inferior incluye las imágenes del buque anclado y de una escena de lucha de los piratas con los nativos de la isla.

Ilustración 180. La isla del tesoro, 1950, programa de mano de los estudios Llo-An.

La producción de carteles de Jano fue inmensa, lo que le llevó en ocasiones a realizar pequeñas variaciones de los afiches de las películas extranjeras, evitando con ello la copia literal de los mismos. Un claro ejemplo es el cartel que realiza para el drama francés *Los miserables* (Les miserables, 1958, Jean-Paul Le Chanois), basado en la novela de Victor Hugo. En una composición, en la que los retratos se alinean en escuadra desde el cuadrante superior derecho y acaban en el inferior izquierdo, Jano dibuja el retrato frontal del actor Jean Gabin, en lugar de inclinarlo hacia abajo como sucede en el francés, y con mayor nitidez y precisión realiza los rasgos faciales que definen los rostros sonrientes de la actriz Danièle Delorme y del niño que la acompaña. Aunque más original que la anterior es la composición que diseña Jano en otro cartel también para el estreno en España de esta película en 1959. Para ello sitúa a los personajes en tres espacios diferentes, creando una escena de síntesis de la obra. En un primer término sitúa el retrato frontal en plano

medio del actor Jean Gabin portando sobre su espalda el cuerpo del niño. En segundo lugar, y siguiendo una alineación en diagonal, realiza los retratos de dos personajes femeninos y uno masculino en sepia. Finalmente, como fondo, incluye una gran escena con personas en la calle atravesando una barricada[50].

Una imagen infantil más autónoma es la que presenta Jano en el diseño que hay en la guía de cine de *La casaca de oro* (Le avventure di Pinocchio, 1972, Luigi Comencini), en la que a modo de escena episódica dibuja a Pinocho (Andrea Balestri) de pie, con traje de marinero sobre la playa, frente a la imagen de Geppetto (Nino Manfredi) que se encuentra sentado sobre una maleta, una ballena al fondo, en medio del mar, y en el tercio superior, los rostros frontales de la actriz Gina Lollobrigida y del actor Vittorio de Sica, tratados con los mismos matices azules y rosáceos del cielo.

El retrato juvenil tuvo también su espacio en los carteles de cine relacionados con la literatura y, aunque no fue un modelo generalizado, hay ejemplos de ello como el cartel que diseña Jano en 1982 para una de las reposiciones de la película *El mago de oz* (The wizard of oz, 1939, Victor Fleming). Con un diseño propio del hiperrealismo pictórico de los ochenta, Jano sitúa a Dorothy Gale (Judy Garland), la protagonista de la novela de L. Frank Baum, junto a algunos de los personajes sobre un fondo blanco, con una apariencia propia de una adolescente, ya que la actriz tenía dieciséis años en el momento del rodaje de la película y no alrededor de diez años como el personaje infantil que representaba.

4.7.3.3. Retratos de bebés, niños y adolescentes

La imagen de los bebés en la publicidad cinematográfica no fue la más abundante, sin embargo hay algunos carteles y programas de mano que recogen retratos de estos con edades comprendidas entre el año y los cuatro o cinco años. Un ejemplo de ello es el programa de mano de la comedia americana *El padre es abuelo* (Father's Little Dividend, 1951, Vincente Minnelli), en el que el bebé abraza y da un beso en la mejilla a su abuelo Stanley Banks (Spencer Tracy), mientras es observado por su madre

[50] Imagen infantil que contrasta con la realizada en el cartel de corte oficialista, ya que se presenta al niño indefenso, herido y rescatado por un adulto. Es una imagen que se aleja bastante de las presentadas en otros carteles de la época, con niños más sonrientes y ajenos a cualquier peligro.

(Elizabeth Taylor). Una imagen familiar enternecedora realizada con colores claros y llenos de luz que contribuye a crear una atmósfera entrañable.

También en esa misma línea parental está el cartel que diseña Montalbán para el drama familiar italiano *No hay amor más grande*, dirigida por Giorgio Bianchi en 1955 (Ilustración 181). Un cartel en el que Montalbán presenta, en una composición triangular, al bebé de frente, marchando sonriente y ocupando el lateral del cuadrante inferior derecho del mismo, vestido con un traje blanco sobre una mancha oscura. Junto al bebé, ocupando la mitad superior, se encuentra el busto del actor Franco Interlenghi que, inclinado hacia el busto de la actriz Antonella Lualdi que permanece recostada, la contempla con ternura, mientras que ella mantiene la mirada ausente, como preocupada por su relación.

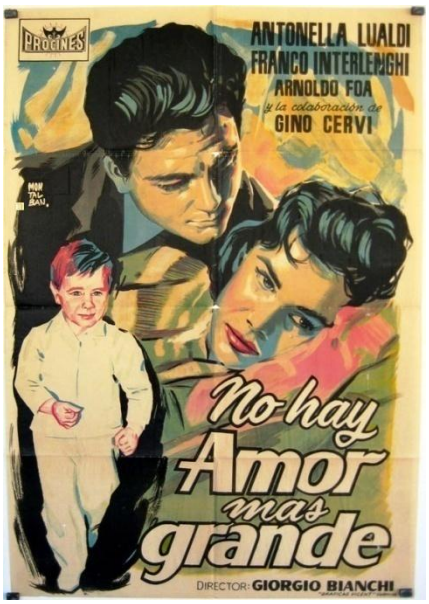


Ilustración 181. No hay amor más grande, 1955, cartel de Montalbán.

Una imagen más polémica es la que muestra el diseño que hay en la portada del programa de mano que Macario realiza para la comedia británica *El bebé y el acorazado* (The Baby and the Battleship, 1956, Jay Lewis), en el que incluye el retrato del niño semidesnudo, portando sólo un pañal y un gorro de marinero junto a un buque de guerra, semejante al que aparece en los carteles oficiales. Sin embargo, en este caso, Macario hace destacar al bebé en primer término, ocupando todo el lateral izquierdo del mismo y dibuja al fondo una formación de acorazados que avanza por el mar. En su diseño, Macario prescinde también de otros personajes que aparecen en los carteles británicos, como la pareja que hay en la parte superior en uno de ellos o los dos marineros con el niño en la parte superior y una oficial con traje corto y de espaldas delante del acorazado en otro.

Para el cartel de la secuela del drama romántico austríaco *El destino de Sissi* (Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin, 1957, Ernst Marischka), Jano recurre a la imagen en plano medio largo y frontal de la protagonista, de unos tres años aproximadamente, ubicándola en el ángulo inferior izquierdo bajo la enorme imagen de la pareja formada

por Sissi (Romy Schneider), ya de mayor, y el archiduque (Karlheinz Böhm) que apoya su cabeza sobre el pecho de ésta, ante un idílico canal con embarcaciones.

Una imagen de una niña un poco más mayor que la anterior es la que incluye también Jano en el cartel del estreno en España del drama italiano *¡Vuelve a mi vida!* (Torna! 1954, Raffaello Matarazzo), en el que dibuja, en un segundo término, en plano americano y en posición de tres cuartos, a Roberto (Amedeo Nazzari) con su hija en brazos, ambos tratados con el color sepia, y delante de estos, el rostro frontal de su esposa Susanna (Yvonne Sanson), codiciada por el primo de éste lo mismo que la herencia que había recibido de un tío.

La predilección por los niños estrella de finales de los años treinta en las películas de esa época tuvo su continuación en la de los cuarenta, prolongándose en el tiempo hasta bien entrados los sesenta del siglo pasado. Una de las actrices infantiles que más papeles obtuvo en el cine de Hollywood fue Shirley Temple, debido a su imagen de niña inteligente y comunicativa. En esta segunda etapa cinematográfica aparece más mayorcita haciendo papeles de adolescente. Así, de 1950 encontramos dos programas de mano que contienen su imagen. El primero, diseñado por Soligó sobre el drama romántico *A rienda suelta* (The Story of Seabiscuit, 1949, David Butler), en el que la actriz está ya bastante crecida y se enamora de un jockey. En el cartel prima el enorme rostro frontal del caballo de carreras Seabiscuit, seguido de los rostros sin cuello del Jockey (Lon McCallister) y la chica que han sido tratados con un matiz gris azulado y de un tamaño más reducido que el del equino. El segundo programa sin firma es de la película *Mr. Belvedere estudiante* (Mr. goes to College, 1949, Elliot Nugent), en el que también aparece el rostro de la actriz juvenil en la parte inferior izquierda, sonriente y con gorra de colegiala universitaria.

Muy anterior es el cartel que Soligó realiza de *La niña precoz* (Junior Miss, 1945, George Seaton), una preadolescente que tiene problemas en casa y en el centro educativo, especialmente con una amiga de un empleado de su padre. En este caso Soligó escoge el doble retrato colorista de la protagonista sobre un fondo rosa, dibujando en la mitad superior el enorme rostro frontal de la joven (Peggy Ann Garner) de la que parten reflejos con estrellas y corazones de color blanco y, en el cuadrante

inferior derecho, el plano medio de la misma también sonriente, con un vestido blanco resplandeciente y un joven tras ella.

En el cartel del drama infantil británico *Mandy* (Crash of silence, 1952, Alexander Mackendrick) que trata el mundo de los niños con discapacidad auditiva, Jano escoge un diseño muy elocuente, ya que retrata a la protagonista (Mandy Miller), una niña sorda de seis años, en el centro del cartel, boca abajo, formando con sus brazos una especie de óvalo que la enmarca. La dibuja con el rostro serio, apoyando su lado derecho sobre una cama y, aunque deja ver su lado izquierdo, mantiene la mirada ausente para indicar la soledad que conlleva el silencio en el que se encuentran estos niños discapacitados; no obstante, para dar mayor énfasis al mensaje, Jano utiliza aquí tres tintas, la negra para los contornos, la blanca pálida para la niña y la roja para el fondo del cartel, quedando así la figura más enfocada.

Por otra parte, Macario recurre a un diseño menos convencional en los programas de mano de dos películas en las que los niños tienen un papel importante en las mimas. En el diseño que hay en el programa de mano de la comedia alemana *Las travesuras de Susi* (Das Grobe Wunschkonzert, 1960, Arthur M. Rabenalt), Macario recurre a un estilo compositivo mixto dibujando a la pareja de adultos en la parte superior, mientras que la imagen de la joven la resuelve con una transferencia fotográfica de la misma en blanco amarillento y negro. En el segundo, también utiliza esta mezcla de recursos técnicos para el thriller italiano *La mano del extranjero* (La mano dello straniero, 1954, Mario Soldati), aunque en este caso, aplica el color a la foto de Roger (Richard O'Sullivan), el niño de ocho años, hijo de un espía británico que, con ayuda de una prófuga, intenta salvarlo del secuestro llevado a cabo por unos espías yugoslavos, mientras que, ocupando gran parte del fondo del cartel, dibuja el rostro de Istriana (Alida Valli), la mujer que le ayuda en su misión.

Un cartel que refleja con bastante fidelidad la imagen candorosa y brillante de una preadolescente que se queda huérfana a los doce años y llena de alegría al pueblo que la acoge incluso a su tía es el que Jano diseña para el drama romántico norteamericano *Poliana* (Pollyanna, 1960, David Swift). Pues sobre un fondo blanco, característico de los carteles de los sesenta, Jano dibuja el rostro de Poliana (Hayley Mills) en posición de tres cuartos hacia la izquierda, sonriendo y mirando de reojo al frente con el ojo

izquierdo, mientras realiza un gracioso guiño con el derecho. Muy parecido es el retrato que hay en el programa de mano de *Komba* (The bushbaby, 1969, John Trent) con la imagen de una preadolescente de unos trece años, Jackie (Margaret Brooks), retratada en primer plano frontal llevando en su mano derecha a Komba, una cría de gálago de Kenia que tiene que abandonar al marcharse a Inglaterra debido a que el país proclama su independencia.

Sin embargo, para el cartel de la comedia *Querida Brigitte* (Dear Brigitte, 1965, Henry Koster) (Ilustración 182), Mataix recurre al retrato frontal casi caricaturesco del niño protagonista (Bill Mumy), con la cabeza desproporcionada con respecto al cuerpo, situándolo en primer término. Y, tras él dibuja a su padre (James Stewart), un profesor al que le cuesta aceptar que su hijo es un prodigio de las matemáticas y, tras ambos, tratado con trazos de color rosa del fondo y tonos blancos, sitúa el rostro de la actriz Brigitte Bardot de la que el joven se siente un admirador.

Ilustración 182. Querida Brigitte, 1965, cartel de Mataix.

Otros grupos de retratos a considerar fueron aquellos que hacían referencia a los personajes infantiles y juveniles de películas en las que se presentaban como los protagonistas de las mismas. De entre algunos de los primeros de finales de la década de los años cuarenta e inicios de la de los cincuenta encontramos el cartel de la película *El Limpiabotas* (Sciuscià, 1946, Vittorio de Sica) para el que Jano escoge el plano de conjunto en posición de tres cuartos mirando hacia la izquierda de uno de los dos niños protagonistas (Rinaldo Smordoni) que se gana la vida en la Roma de posguerra trapicheando y evitando que la policía lo atrape. También el cartel de la película argentina *Toscanito y los detectives*, dirigida por Antonio Momplet (1950), diseñado por A. Peris, en el que se incluye a dos personajes de pie, al toscanito (Andrés Poggio), el niño protagonista, y a un adulto con una pistola en una mano y con la otra cogiendo al chico del hombro. Al niño lo presenta vestido con el traje rojo de botones

de hotel, con gesto de sorpresa y tras él, dibujados sobre el fondo claro, incluye dos escenas con niños, una en la que están jugando con un perro y la otra de una pelea entre ellos.

En los distintos géneros también se dio cabida al protagonismo infantil de forma directa o indirecta. Así encontramos carteles como el que realiza Jano para la película de cine negro racial *El pozo de la angustia* (The well, 1951, Leo C. Popkin, Russell Rouse), en el que dibuja a una niña negra de cinco años (Gwendolyn Laster), que se había caído a un pozo en su camino a la escuela sin que nadie lo advirtiese, sonriente, corriendo y de frente, ajena a lo que le iba a suceder y, tras ella, al grupo de detectives que interroga a un hombre blanco, ya que corrían los rumores de que éste la había acompañado y hecho desaparecer.

Del cine fantástico están los diseños que Jano realiza para los programas de mano del musical fantástico infantil *Los 5000 dedos del Dr. T* (The 5.000 Fingers of Dr. T., 1952, Roy Rowland). En uno de ellos realiza un diseño bastante atrevido, en el que sobre una panorámica en cenital de los rascacielos de la ciudad dibuja en el centro al niño protagonista (Tommy Rettig) como flotando con los brazos y piernas abiertas y, en el cuadrante superior izquierdo, el rostro azulado del Doctor Terwilliker (Hans Conried), un profesor de piano poco amable y demasiado exigente, al que el joven aterrorizado por sus métodos lo ve en una pesadilla en la que lo quiere encerrar de por vida y casarse con su madre. En otro programa y en un cartel que Jano hace de esta misma película encontramos al protagonista infantil dibujado de pie, de frente, sonriente y con las manos en los bolsillos. Una imagen que contrasta con lo que aparece tras él, como el rostro amarillento y flotante del doctor y numerosas manos abiertas, amarillas y verdes, sobre un fondo oscuro que muestra los dedos y simula la pesadilla del niño.

Sin embargo fue en el drama donde la participación infantil se hizo más patente y donde encontramos carteles como el de *Corazón dividido* (The Divided Heart, 1954, Charles Crichton), en el que Ramón tiene en cuenta las relaciones existentes entre los tres personajes principales incluidos en el drama. Para ello divide el cartel en dos secciones, situando en la inferior el retrato de una mujer alemana llamada Inga (Cornell Borchers) que abraza a su hijo Franz (Armin Dahmen) tras recuperarlo, un niño que había perdido durante la II Guerra Mundial y que había sido adoptado por Sonja (Yvonne Mitchell), a

la que retrata con el rostro lleno de matices violáceos en la parte superior derecha tras una imagen bélica.

Otra temática fue la de los niños abandonados que pasaban una serie de vicisitudes o que dejaban su hogar para irse a vivir en solitario. Del primer tipo encontramos el programa de mano anónimo de la película *Sin familia*, dirigida por André Michel (1958) que presenta las duras pruebas a las que se ve enfrentado un niño abandonado. El cartelista, como en la mayoría de los diseños de esta temática, dibuja el busto frontal de Remi (Joel Flateau) en primer término, ocupando el cuadrante inferior derecho y tras él a dos de los personajes con los que se relaciona a lo largo de su periplo en busca de su verdadera familia. Sobre un fondo sanguina dibuja, de derecha a izquierda y en primer lugar, el retrato de cuerpo entero de Vitalis (Gino Cervi), el artista callejero ambulante que se encargará de educarlo tras ser entregado por su padrastro a éste, mientras recorren Francia con sus actuaciones y, en la parte superior izquierda, a Jeroboam Driscoll (Pierre Brasseur), su falso padre inglés. Del segundo tema, Jano realiza un diseño que se adapta magistralmente tanto al programa de mano como al cartel de la película estadounidense *El pequeño fugitivo* (Little fugitive, 1953, Ray Ashley, Morris Engel, Ruth Orkin) (Ilustración 183), en el que incluye el primer plano del niño con el gesto serio, en posición de tres cuartos hacia la derecha, con la cabeza levemente inclinada hacia su hombro izquierdo, ocupando la mitad superior del mismo.

Ilustración 183. El pequeño fugitivo, 1953, cartel de Jano.

Hubo también retratos de parejas de actores infantiles en los carteles y programas de mano de cine sobre dramas infantiles, de entre los que destacamos el programa de mano de la película francesa *Juegos Prohibidos* (Jeux interdits, 1952, René Clément) y el cartel del filme estadounidense *Los secuestradores* (The kidnappers, 1953, Philip Leacock). En el primero, un programa de mano sin firma, el cartelista dibuja a la pareja de niños (Brigitte Fossey y Georges Poujouly) en la parte baja del mismo, con ambos

tumbados en escorzo en actitud comunicativa, con el niño mirando a la niña, mientras ésta lo contempla apoyada sobre su brazo izquierdo y, tras ellos, ocupando el espacio restante, una escena bélica de la II guerra Mundial. En el segundo, Jano escoge también el escorzo y la parte baja del cartel para retratar a los dos chicos secuestrados, Harry (Jon Whiteley) y Davy (Vincent Winter), sonrientes y tendidos sobre la pradera, ajenos al drama que se les avecina, y en la mitad superior con planos americanos, dibuja en actitud desafiante a la pareja de adultos que los secuestra portando armas sobre un cielo tenebroso.

Un retrato de una pareja infantil con un formato menos tradicional es el que aparece en el programa sin firma del mediometraje de aventuras francés *El globo rojo* (Le ballon rouge, 1956, Albert Lamorisse), en el que el diseñador incluye al protagonista, un niño de cuatro años (Pascal Lamorisse) junto a otra niña (Sabine Lamorisse) que se encuentra en su camino, correteando tras un globo rojo, con la imagen de París dibujada con trazos blancos sobre el fondo negro que aluden al recorrido que hace el niño siguiendo al globo por toda la ciudad.

De los retratos grupales de dramas con protagonista infantil encontramos ejemplos en algunos programas de mano como el del remake de intriga alemán *Emilio y los detectives* (Emil und die Detektive, 1954, Robert A. Stemmle), el de la comedia musical producida por los estudios Walt Disney *Casi ángeles* (Almost Angels, 1962, Steve Previn) o el del drama *Una moneda con aureol*a (Dime with a halo, 1963, Boris Sagal). En el primero, Jano realiza un retrato grupal con tres niños más el de Emilio (Peter Finkbeiner), el protagonista, en una escena de camaradería, alegre, colorista, con los cuerpos en planos medios frontales, en la que estos enseñan a Emilio a fumar en pipa y en un segundo término, casi imperceptible, dibuja con trazos negros a una muchedumbre sobre un fondo cerúleo con tono apagado. En el segundo programa de mano sin firma, impreso en Litografías Melguizo, el cartelista mantiene el modelo oficial de los tres niños, con el protagonista en medio (Sean Scully), el joven cantor procedente de la clase obrera austríaca, acompañado de otros dos niños cantores del Coro de Viena, mientras que en la parte baja recoge una escena cómica de los niños luchando con las almohadas encima de las camas del dormitorio del internado. En el tercero, un programa impreso en Gráficas Martí y Marí en 1963, aparece en primer

término el busto frontal de uno de los cinco niños mejicanos pobres procedentes de Tijuana, que muestra la tarjeta de apuestas de caballos que les lleva al triunfo y, tras él, los otros cuatro chicos, de pie, en distintas posturas, simulando un coro.

4.7.3.4. Retratos infantiles y juveniles de películas de diversos géneros

La inclusión de actores infantiles y juveniles en géneros cinematográficos como el drama -con sus variantes melodramática, cómica, aventurera o biográfica-, el cine negro, el wéstern o el terror se fue dando cada vez de forma más constante. Unas veces con mayor presencia y protagonismo y otras como parte o exigencia del guión. Así, por ejemplo, encontramos:

1) Retratos infantiles y juveniles de películas de dramas.

Ilustración 184. Amor sublime, 1946, cartel de la Mcp.

Este fue uno de los géneros más tratados en el cine, ya que a veces se mezclaba o alcanzaba a otros, debido a que sus límites eran muy difusos, entrando a formar parte de guiones biográficos, históricos, bélicos, cómicos o de aventuras. Ejemplos de ello se encuentran en los carteles y programas de mano que hacían referencia a películas en las que los adultos protegían a niños y adolescentes, alcanzando las imágenes de estos tanto protagonismo o presencia en sus superficies publicitarias como las de los adultos. Un primer ejemplo lo encontramos en el cartel que la Mcp diseña del drama *Amor sublime* (Sister Kenny, 1946, Dudley Nichols) (Ilustración 184), con la actriz infantil de espaldas[51], cogida en brazos por la enfermera Elizabeth Kenny (Rosalind Russell) que consiguió notoriedad por sus revolucionarios tratamientos para la parálisis infantil.

Para el drama romántico italiano *Los hijos de nadie* (I figli di nessuno, 1952, Raffaello Matarazzo), Jano realiza un diseño también conmovedor en el cartel de esta película,

[51] La Mcp oculta aquí el rostro de la niña con la clara intención de mantener su anonimato, transmitiendo con ello los beneficios que la enfermera consiguió para la población infantil en general y su protagonismo en el filme, como lo muestra el retrato de la pareja, integrado por los rostros de perfil de la protagonista y su amado que hay tras los dos bustos del primer término.

con el protagonista infantil, el hijo de Guido en la cama (Enrico Olivieri), retratado de perfil recibiendo un beso de Luisa (Yvonne Sanson), su madre, que se había metido a monja tras creer que éste había muerto en un incendio. Detrás, contemplando la escena, y cubierto con los colores verdosos del fondo, dibuja el retrato en plano medio frontal de Guido (Amedeo Nazzari), rico propietario de una cantera de mármol que se había casado con otra mujer tras contarle su madre que Luisa había muerto, evitando con ello el romance de su hijo con esta joven, hija de uno de sus empleados. Hay un programa de mano de este filme, realizado también por Jano en un formato horizontal, que contiene sólo las imágenes de la madre y del hijo, pero resuelto con una técnica más realista, con la aplicación del color más ajustada a las formas que la del cartel, en el que predomina más el trazo con contornos y tintas planas.

Ilustración 185. El albergue de la sexta felicidad, 1958, cartel de Soligó.

Sin embargo, en el programa de mano del drama italiano *Los hijos no se venden* (Figli non si vendono, I, 1952, Mario Bonnard), Jano recurre nuevamente al colorismo y a la escena melancólica, con la pareja de adultos ante la cuna de su bebé, captados con un plano medio largo, los cuerpos casi de frente y los rostros de perfil mirándose y tras ellos, ocupando la mitad del cuadrante superior derecho, el rostro del bebé que los contempla, fruto también, como en la película anterior, de la relación de una joven empleada con el hijo del dueño de la compañía para la que trabajaba.

Para el cartel de un estreno de los sesenta, Soligó realiza el retrato de los personajes del drama biográfico de aventuras *El albergue de la sexta felicidad* (The Inn of the Sixth Happiness, 1958, Mark Robson) (Ilustración 185) sobre una mancha oval amarillenta, colocando en el centro a la intrépida misionera británica Gladys Aylward (Ingrid Bergman) transportando a dos de los cien niños chinos que llevó a través de las montañas para buscarles un sitio alejado y seguro de la invasión japonesa, con uno de ellos en los brazos y otro colgado de su espalda. En los extremos de la diagonal,

delimitada por la enfermera y el niño en brazos, Soligó dibuja las cabezas de dos personajes masculinos importantes en el filme: un militar japonés en la parte superior y un chino en la inferior.

Dentro de estas producciones cinematográficas que mostraban situaciones serias en las vidas de los personajes, se buscaban guiones que contribuyeran a la provocación de sentimientos sensibleros y compasivos en el espectador. De ahí que el melodrama ocupase un lugar importante dentro de la oferta cinematográfica de estas décadas y que nuestros cartelistas tuvieran que sintetizar los contenidos de ese género en sus carteles con la misma fuerza emocional que aparecían en los filmes.

Dentro de la filmografía melodramática encontramos programas de mano y carteles como el que Soligó diseña para *¡Qué verde era mi valle!* (How Green Was My Valley, 1941, John Ford), con un retrato grupal integrado por las cabezas frontales y en posición de tres cuartos de los miembros de una familia minera de un pueblecito de Gales que se debate entre el recurso a sindicarse de los hijos para luchar contra los patronos y el rechazo del padre al sindicalismo socialista. Soligó escoge aquí el diseño tradicional de presentación de cabezas de personajes alineadas verticalmente en el lateral izquierdo, a modo de cascada, manteniendo el orden jerárquico de los mismos. Así, de arriba abajo, dibuja al abuelo, luego al matrimonio y en la esquina inferior derecha al niño (Roddy McDowall).

Otro retrato de un personaje infantil en situaciones melodramáticas es el que Macario diseña para una temática femenina como es el del programa de mano de la película italiana *Redención de una mujer* (La spiaggia, 1954, Alberto Lattuada). En este caso escoge el retrato de la pareja con acompañante, en una composición triangular en la que dibuja frontalmente y con planos americanos cortos a la ex-prostituta[52], Annamaria (Martine Carol) y su hija (Anna Gabriella Pisani) bajando unas escaleras con una maleta dispuestas para irse de vacaciones a la playa, donde recuperará su respeto debido al apoyo de un multimillonario maduro (Raf Vallone) que se presta a apoyarla, retratado en primer término.

[52] Macario elabora esta escena, previa a la estancia de la prostituta y su hija en la costa, que se aleja bastante del contenido problemático del filme, ya que su proyección tuvo serios problemas con la censura por sus escenas de playa atrevidísimas para la época, pues en 1954 no era muy habitual ver a mujeres en bikini en la pantallas de los cines.

Para el melodrama italiano *Café de puerto* (Malinconico autunno, 1958, Raffaello Matarazzo), Jano escoge el retrato de un adulto con un niño, dibujando el personaje del capitán de cuerpo entero (Nazzari Amedeo) en una franja que ocupa la mitad derecha del cartel y en la otra mitad el busto de Lucas (Miguelito Gil), un niño huérfano que vive con su madre en Barcelona y un día se embarca como polizón en el barco.

Hubo también imágenes de dramas con matices cómicos, incluso de comedias cercanas al drama, cuya propaganda publicitaria reflejaba un ambiente más cercano al humor que a la seriedad. Un ejemplo de esto lo encontramos en el programa de mano del drama *Prohibido robar* (Proibito rubare, 1948, Luigi Comencini), para el que Jano escoge una escena de persecución, con el joven ladronzuelo huyendo a toda prisa con la cartera que le ha robado al padre Pietro Tassinari cuando se disponía a embarcar para Kenia, y una serie de piernas dibujadas en la parte superior que le dan al conjunto el toque cómico que tiene el filme.

Otro cartel o programa de mano que contiene imágenes alegres sobre un drama es el que realiza Jano para la película dramática con aspectos cómicos *Millonario de ilusiones* ((A hole in the head, 1959, Frank Capra). En este caso, Jano recurre al diseño de retrato con la pareja interactuando siguiendo el modelo americano, dibujando de pie y frontalmente al actor Frank Sinatra, un caradura metido en el negocio hotelero, levantando a su hijo (Eddie Hodges) y en el lateral izquierdo tres viñetas alineadas en vertical con los dibujos de los rostros, ordenados de arriba abajo, del actor Edward G. Robinson en la de fondo rojo y los de las actrices Eleanor Parker y Carolyn Jones, en las otras dos con fondo amarillento.

En esa misma línea de presentación de los personajes adultos y juveniles sonrientes están el cartel y el programa de mano que diseña Jano para la comedia italiana *Padres e hijos* (Padri e figli, 1957, Mario Monicelli). Y, mientras que en el diseño del programa de mano dibuja las imágenes de los tres personajes protagonistas, con los rostros sonrientes del padre (Vittorio De Sica) y del hijo (Franco Interlenghi), situados en la parte superior a ambos lados tras el retrato frontal de cuerpo entero de la actriz Antonella Lualdi[53], en el cartel dibuja a ambos personajes de frente andando por la calle

[53] Retrato que Jano coloca en primera línea con predominio de trazos negros en su contorno y zonas internas, que contrasta con el tratamiento tan meticuloso empleado en los rostros masculinos.

y mirando a dos damas que caminan cerca de ellos, observándolas muy sonrientes ante la indiferencia de éstas.

En el cartel de *El contragolpe* (Anche gli angeli tirano di destro, 1974, Enzo Barboni), una comedia que parodia la criminalidad de los años treinta, Macario presenta a Sonny, el joven vagabundo, sentado en el guardabarros delantero de un descapotable y tras él a los dos adultos, los actores Giuliano Gemma y Ricky Brunch, con los que emprende acciones propias de un gánster[54].

Ilustración 186. Mi padre, el actor, 1956, cartel de Albericio.

Esta primera línea expositiva la alcanzaron también los retratos infantiles y juveniles en los dramas y melodramas de las relaciones entre adultos en los que su protagonismo e importancia llevó a los cartelistas a colocarlos en este lugar privilegiado del programa de mano o del cartel. Un ejemplo de ello es el cartel de la película *Dos vidas en su mano (*Dance Little Lady, 1954, Val Guest), en el que el cartelista divide la superficie de la hoja en tres partes, situando en la de la izquierda el accidente de coche en el que la bailarina Nina Gordon (Mai Zetterling) pierde la posibilidad de poder bailar. En la de la derecha dibuja el enorme rostro frontal de su marido (Terence Morgan) que quiere controlar su vida y la de su hija y en la parte inferior los bustos con los rostros serios e insidiosos de la bailarina y su hija (Mandy Miller) que rechazan el regreso de éste a sus vidas. El dibujo de una mano transparente realizado con trazos blancos sobre la frente del personaje masculino, de la que parten unos hilos blancos que se concentran en las cabezas de la madre y de la hija, nos confirma el empeño del padre por controlar y manejar la vida de ambas mujeres.

Posiblemente, recurriera Jano a este trazado, más propio del cómic que del realismo pictórico, para dar mayor énfasis al físico femenino.

[54] Macario presenta aquí al personaje infantil posando sobre un coche característico de los gánsteres, en una composición que nos recuerda a la que aparecía en los carteles de la banda formada por Bonnie and Clyde más que a la de los carteles desafiantes de cine negro. Posiblemente haya recurrido a ese modelo para enfatizar el carácter cómico de este filme.

En el cartel de la película *Mi padre, el actor* (Mein vater, der schauspieler, 1956, Robert Siodmak*)* (Ilustración 186)*,* cuyo argumento es muy diferente al anterior, ya que el hijo (Oliver Grimm) contribuye a que el padre recobre la autoestima y las ganas de triunfar perdidas como consecuencia del declive artístico de su esposa, Albericio realiza también una composición triangular con los primeros planos de los personajes, aunque en este caso, coloca el enorme rostro del padre en el centro de la parte superior y luego, en el extremo derecho de una alineación en diagonal, dibuja el busto frontal de la madre fumando con mirada de recelo y en el extremo opuesto el retrato del niño con el semblante serio.

Sin embargo, para otras temáticas también familiares en las que los hijos tenían un papel importante, los cartelistas les reservaban un segundo término como sucede en el programa de mano sin firma de la distribuidora Cifesa sobre la película *Cuando llegue la primavera* (Come next spring, 1956, R.G. Springsteen). El cartelista centra la atención en el retrato de la pareja situándolo en primer término, con los enormes bustos del padre (un hombre alcohólico que vuelve a la granja para ganarse el respeto de su familia) que coge a la madre de los brazos y el de ésta que le acerca el rostro, mientras que en la zona central del lateral izquierdo, tras el matrimonio y con un tamaño muy reducido, sitúa a los dos hijos (Sherry Jackson y Richard Eyer) contemplándoles.

2) Retratos infantiles y juveniles en carteles y programas de mano de películas de aventuras.

La temática del niño occidental perdido en la selva que crecía en medio de animales conservando los valores esenciales de la humanidad como el sentido de la justicia y el respeto por el medio en el que vivía y, sobre todo, las películas de la saga de Tarzán cobraron gran presencia en los cines y especialmente en los carteles de las películas que se proyectaron sobre este personaje en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En esta eclosión de filmes aparecieron otros personajes importantes para el personaje de Tarzán como la presencia de una compañera y la de un hijo de ambos crecido también en la jungla.

La imagen que se proyectaba de este infante era la de un joven valiente, unas veces pasivo e intrépido en otras, apareciendo en la mayoría de los carteles tras el personaje

principal. Una de las primeras imágenes infantiles de este nuevo período de la saga es la que aparece en el programa de mano de *El tesoro de Tarzán (*Tarzan's Secret Treasure, 1941, Richard Thorpe*)*. Una composición piramidal, en la que el cartelista dibuja los primeros planos frontales de las cabezas de los tres personajes protagonistas sobre un fondo verde, rodeadas de un halo blanco destellante, con la de Tarzán y Jane completas y la de su hijo Boy (Johnny Sheffield) sin cuello, con el gesto característico de su padre con la boca abierta dando un grito.

Ilustración 187. El triunfo de Tarzán, 1943, cartel de Montalbán.

Lo más común fue la contemplación de la imagen del hijo de Tarzán en carteles y programas de mano diseñados para las sucesivas reposiciones de estas películas en años y décadas posteriores a su estreno. Ejemplo de ello es la imagen de Boy (Johnny Sheffield) junto a la de Tarzán (Johnny Weissmuller) y Jane (Maureen O'Sullivan) saltando una valla metálica con los rascacielos de Manhattan tras ellos en el cartel que diseña Álvaro para la primera reposición en 1966 de *Tarzán en Nueva York (*Tarzan's New York Adventure, 1942, Richard Thorpe); también observando lo que hace su padre, como lo dibuja Jano en su cartel de la primera reposición en 1971 de *Tarzán en el desierto misterioso* (Tarzan's Desert Mystery, 1943, Wilhelm Thiele).

Sin embargo, esa actitud contemplativa cambiaría en imágenes posteriores como la que Esc proyecta de Boy (Rickie Sorensen) en su cartel de *Tarzán y sus compañeros* (Tarzan and the Trappers, 1958, Charles F. Haas, Sandy Howard), en el que lo dibuja en la mitad superior subiendo una pendiente de la jungla cogido de la mano de Chita, la mona amiga de Tarzán; o la que realiza Montalbán de éste joven (Johnny Sheffield) en el cartel de la segunda repsoción (1975) de *El triunfo de Tarzán* (Tarzan Triumphs, 1943, Wilhelm Thiele) (IIlustración 187), más agresiva y activa que las anteriores, aunque manteniéndose en un segundo término tras el contrapicado desafiante y frontal de Tarzán con un puñal en la mano izquierda.

Un retrato juvenil de esta temática de los niños que se criaban en la jungla menos naturista que el que representa al hijo de Tarzán es el que realiza Macario de *El pequeño salvaje* (L'enfant sauvage, 1970, François Truffaut), ya que en este cartel dibuja al joven (Jean Pierre Cargol) con vestimentas propias de la civilización occidental, caminando frontalmente junto a su benefactor y educador (François Truffaut), tras ser rescatado del bosque en el que creció aislado sin contacto con la civilización.

Hubo también apariciones infantiles y juveniles en los carteles de películas de aventuras en el mar o en territorios orientales, como el cartel que dibuja Soligó para la película de aventuras *El demonio del mar* (Down to the sea in ships, 1949, Henry Hathaway), con la inclusión de la cabeza del niño en posición frontal, situada en el lateral derecho y bajo la alineación de los primeros planos de los dos adultos, el capitán Bering Joy (Lionel Barrymore), su abuelo, que lo lleva a navegar con él para que aprenda todo lo relacionado con la vida en el mar y la de Lunceford (Richard Widmark), un ballenero al que el anterior no considera muy experimentado en las artes marinas y con el que el chico entabla amistad. Por el contrario, Jano, para el cartel de la película alemana de aventuras fantásticas *El tesoro de Muck* (Ein Abenteuer aus 1001 Nacht, 1953, Wolfgang Staudte), escoge el retrato del joven Muck de cuerpo entero, en posición de tres cuartos y sentado sobre una roca, ocupando la mitad inferior del cartel simulando una escena, mientras que en la parte superior dibuja con tonos claros de gris los rostros frontales de otros personajes adultos del filme. Diseño costumbrista que Jano repite en el cartel de *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, 1957, Ingmar Bergman), en el que dibuja a la pareja de pie con el bebé en brazos junto a su carromato en un escenario campestre y, en la parte superior, como si estuviesen sobre una cima brumosa, sitúa las siluetas oscuras de la muerte con la guadaña y de unos personajes que danzan caminando tras ella.

3) Retratos infantiles y juveniles en materiales publicitarios de películas de intriga y terror.

A finales de los cuarenta comenzaron a incluirse las imágenes de niños y jóvenes en carteles y programas de mano en los que aparecían los adultos portando algún tipo de arma, de forma desafiante o peleándose entre ellos. Sus retratos, casi siempre, aparecían en un lugar secundario, escondiéndose tras los adultos en busca de protección o como

espectadores. Ejemplo de ello es el programa de mano de la película *El ídolo caído* (The fallen idol, 1948, Carol Reed) en el que el cartelista retrata a Felipe (Bobby Henrey), hijo del embajador, asomado tras unas cortinas en la parte superior de la composición y en la inferior incluye una escena en las escaleras con el forcejeo entre la señora Baines (Sonia Dresdel) y el señor Baines (Ralph Richardson), compañero inseparable del pequeño al que acusan de haberla asesinado tirándola por las escaleras. Sin embargo, Soligó[55], en el cartel que diseña para la película de cine negro *Rocco, el hijo del gánster* (Johnny Rocco, 1958, Paul Landres) (Ilustración 188), dibuja el rostro del niño asustado intentando protegerse con su brazo del peligro inminente y tras él, dentro de una viñeta rectangular, sitúa al adulto que apunta frontalmente con una pistola.

Ilustración 188. Rocco, el hijo del gáster, 1958, cartel de Soligó.

En el cartel del thriller italiano *La mano del extranjero* (La mano dello straniero, 1954, Mario Soldati), la Mcp dibuja a los personajes en un bloque que ocupa la mitad derecha del mismo, con los retratos frontales de Roger, un niño de ocho años que llega a Venecia para reunirse con su padre, un oficial de la Inteligencia Británica que ha sido secuestrado por unos espías yugoslavos, y de Istriana (Alida Valli), una prófuga que le ayuda a salvar a su padre, corriendo ambos múltiples aventuras para conseguirlo, que lo abraza y protege de la enorme mano que hay tras ellos.

Una imagen infantil más dinámica e intrépida es la que Jano dibuja en el cartel del thriller británico *Testigo ocular* (Eyewitness, 1970, John Hough), con el niño (Mark Lester) que está pasando las vacaciones con su familia en una isla del Mediterráneo y es testigo accidental de un asesinato. Pues, sobre un fondo blanco, Jano dibuja al niño corriendo de frente y, tras él, un enorme ojo que contiene la imagen del asesinato en el interior de su pupila.

[55] En este caso, Soligó no se quiere salir del modelo, aunque realiza algunas variaciones para evitar la pura copia, pues suprime algunos personajes que hay situados en pequeñas escenas, agranda y acerca la viñeta vertical que contiene al adulto apuntando con el revólver y al niño aterrado y enmarca el rostro de la mujer en una pequeña viñeta, situándola en la parte inferior izquierda del cartel.

Sin embargo, las imágenes infantiles y juveniles más impactantes las encontramos a partir de los sesenta en los carteles y programas de mano de películas de misterio, crimen o terror, en los que se retrataba a los niños con actitudes negativas, alejándose bastante de esa imagen edulcorada o intrépida que nos aportaban los afiches de los filmes de los años cuarenta e incluso de los cincuenta. Así comenzó a proyectarse esa imagen de los niños malos que pasaban de las travesuras y desobediencias a los mayores a la realización de acciones que causaban dolor en los demás. No obstante, el cambio no se realizó de forma radical, sino que hubo una primera etapa en la que se presentó a los niños como víctimas de situaciones maléficas, encantamientos, etc., para después pasar a ser ellos los verdugos o los causantes del miedo y el dolor. Uno de los precedentes de este cambio de imagen lo encontramos en el Cartel que realiza Jano para la película *¡Suspense!* (The innocents, 1961, Jack Clayton), en el que, en una composición basada en la ubicación de los personajes en diagonal, dibuja de tamaño reducido en la parte inferior derecha, en posición de tres cuartos, los rostros de los dos niños huérfanos (Martin Stephens y Pamela Franklin) y, ocupando prácticamente todo el cartel, el enorme rostro inclinado hacia la derecha de la puritana institutriz (Deborah Kerr) que había sido contratada para hacerse cargo de su educación, manifestando miedo y sorpresa, seguramente por la visión de los espectros de los antiguos sirvientes de la mansión que ejercían todavía una perniciosa influencia en la vida de los pequeños.

Ilustración 189. A merced del odio, 1965, cartel de Mataix.

Especial interés tiene el cartel del thriller británico *A merced del odio* (The Nanny, 1965, Seth Holt) (Ilustración 189), en el que Mataix escoge una composición algo más impactante que en el anteriormente comentado, dividiéndola en dos espacios situados en diagonal. En el superior dibuja el primer gran plano del rostro de la criada que observa con espanto las imágenes que hay debajo de ella y en el inferior, marcado por la luz de una puerta entreabierta, sitúa la terrible escena del busto frontal de una mujer aferrada a un poste con el rostro desgarrado de dolor y el busto de perfil de un niño de diez años

con una cuerda que lleva el nudo de la horca, Joey Fane (William Dix), que había regresado a su casa sembrando el terror entre los suyos después de haber pasado una temporada en un colegio especial, al que había sido enviado tras matar a su hermana pequeña.

En la línea de niños asesinos o malévolos, se encuentra también el cartel que Macario hace del thriller italiano *El cerebro del mal* (Il diavolo nel cervello, 1970, Sergio Sollima), una película del "giallo" italiano, en el que, sobre un fondo blanco, diseña una composición simple con dos alineaciones de personajes colocadas en ángulo recto. En la primera, situada en la parte más baja del cartel y en primer término, se encuentra el busto yacente de un padre junto a una pistola humeante. En la segunda, integrada por un retrato de conjunto, se encuentra el niño de pie y un poco adelantado[56], al que recluyen en un hospital psiquiátrico sospechoso de haber matado a su padre y tras él hay dos mujeres, posiblemente la madre y la abuela.

Sin embargo es en el cartel de la película de terror *Los ojos del gato* (Cat's eye, 1985, Lewis Teage), donde Jano refleja el terror infantil en el rostro de una niña (Drew Barrymore) cuya vida está amenazada por un duende diabólico y un gato se la debe salvar tras una apuesta[57]. Con una resolución técnica muy cercana al hiperrealismo de los cartelistas americanos de finales de los ochenta, Jano dibuja a la niña con un plano medio largo en primer término, frontalmente, vestida con una saya de dormir y el rostro desencajado por el grito de terror que está dando en ese momento. Tras ella incluye un paisaje desolado con una vieja casa de madera y en la parte superior, como flotando en el tenebroso cielo, dibuja la imagen frontal del duende amenazante portando un puñal y, encima de éste, los ojos del gato que observan la escena.

4) Retratos infantiles y juveniles en la publicidad de películas de wésterns.

La mayoría de las imágenes infantiles y juveniles en los carteles y programas de mano de los wésterns, salvo algunas excepciones, era de personajes inocentes, indefensos o

[56] Macario retrata aquí al niño como espectador y no como ejecutor de un crimen, más cercano a la inocencia que a la comisión de un asesinato. Posiblemente, para indicar que el niño no está loco, como descubre el psiquiatra sino que hay algo más.

[57] Macario resume, con esta composición, las tres historias del filme entrelazadas por la actuación del gato, unos relatos que están basados en la obra escrita por Stephen King.

necesitados de protección. Fue a partir de finales de los años cincuenta y en la década de los setenta cuando comenzaron a verse siguiendo los pasos del modelo adulto, aunque fueron muy escasos.

Entre los primeros retratos de niños en materiales publicitarios de películas del Oeste, encontramos el programa de mano del drama *Vuelve a amanecer* (Rachel and the stranger, 1948, Norman Foster) (Ilustración 190), en el que Macario dibuja en una alineación semicircular las imágenes del granjero viudo de Ohio David Harvey (William Holden) de pie sobre un tronco, portando un hacha en la mano, la de su hijo Davey (Gary Gray) que se encuentra sentado a su lado contemplándolo y, tras ellos, flotando en el cielo por encima de su cabaña del bosque, el enorme rostro de la sirvienta Rachel (Loretta Young), la mujer con la que se casa para que cuide de los dos[58].

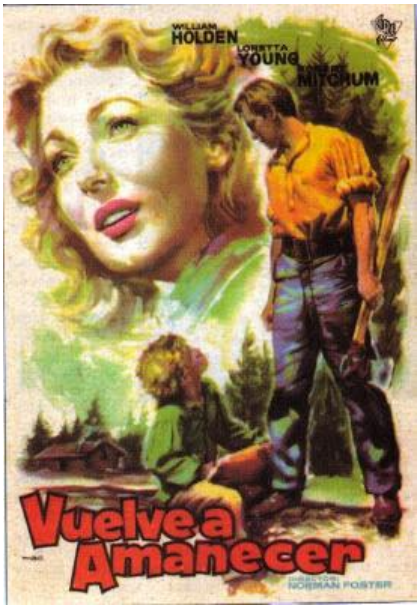


Ilustración 190. Vuleve a amanecer, 1948, programa de mano de Macario (Mac).

Siguiendo el modelo marcado por Hollywood de incluir el retrato infantil junto al masculino adulto en los carteles de los wésterns, encontramos el diseño que LLo-An realiza para *Raíces Profundas* (Shane, 1953, George Stevens), aunque, en este caso, el niño (Brandon De Wilde), hijo de los Starretts, un matrimonio que vive en una granja del estado de Wayomin, no aparece junto a su padre sino al lado del pistolero Shane (Alan Ladd) que les libra de la opresión del poderoso ganadero Ruffus Ryker que quería apoderarse de sus tierras. En este cartel la imagen infantil es más activa que en el anterior, pues el niño aparece de pie señalando un objetivo junto al pistolero que empuña la pistola que lleva en la funda. Además en el lateral izquierdo del mismo ha incluido tres viñetas alineadas en vertical con las cabezas de otros tres personajes del filme, dibujando de arriba abajo el rostro de

[58] En este cartel, Macario ha prescindido de la imagen de otro personaje masculino, el amigo de Davey (Robert Mitchum) que pasa unos días con ellos, para dar mayor énfasis a la idea de que, gracias a esa visita, Davey llega a darse cuenta de que Rachel (Loretta Young) era algo más que una sirvienta, destacando con ello los lazos que se estrechan entre ella, su hijo y él, situando su retrato en la parte superior de la alineación.

la madre (Jean Arthur), seguido del padre (Van Heflin) y, en la parte más baja, del pistolero contratado por el ganadero (Jack Palance).

Una imagen muy extendida a finales de los cincuenta y principios de los sesenta fue la de los niños abrazados por los adultos o cogidos en brazos, incidiendo y reforzando la imagen de dependencia y sobreprotección de los mismos por parte de sus padres. Un ejemplo claro es el cartel que diseña Soligó para *El vengador sin piedad* (The bravados, 1958, Henry King), en el que realiza el doble retrato del protagonista masculino Jim Douglas (Gregory Peck), ocupando el lateral derecho, de pie y de perfil, empuñando una pistola con la que se supone que dará caza a los hombres que asesinaron a su esposa, mientras que, en el cuadrante inferior izquierdo y dentro de una viñeta rectangular, realiza el primer plano frontal del protagonista con su hija en brazos, mostrando su imagen más tierna, aunque con el semblante serio. También en el cartel que diseña Montalbán para *El rebelde orgulloso* (The proud rebel, 1958, Michael Curtiz) se da un fuerte contraste de imágenes, con el retrato desafiante y frontal del padre (Alan Ladd) dibujado con un plano americano corto apuntando con un colt y tras él la imagen de la madre protegiendo a su hijo.

A finales de los años sesenta y principios de los ochenta, tras la supresión del código Hays en Estados Unidos, comenzaron a introducirse en los filmes las imágenes de niños y adolescentes desafiantes, agresivos e incluso asesinos en el caso del género de terror. En el wéstern hay pocos ejemplos de ello, sin embargo, en el cartel que Rofer realiza para *Valor de ley* (True Grit, 1969, Henry Hathaway) incluye un retrato frontal desafiante de Mattie Ross (Kim Darby), una joven que se propone capturar al asesino de su padre. El cartelista la dibuja en primer término, de pie, apuntando al frente con un colt y, tras ella y de pie también pero con un rifle, sitúa a La Boeuf (Campbell), un explorador de Tejas que la acompaña, y detrás de ambos al viejo agente del Gobierno, alcohólico y tuerto (John Wayne) que ha sido contratado por ella para dar caza al asesino de su padre.

4.8. El rostro del terror en la publicidad cinematográfica

4.8.1. Recreación plástica del cartel de El baile de los Vampiros

Ilustración 191. El baile de los vampiros, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales.

Uno de los temas más recurrentes de los guiones cinematográficos fue el miedo humano como parte de la indefensión que la persona tiene ante otros seres reales o imaginarios. De ahí que se llevase a la pantalla una larga lista de monstruos, espectros, lugares e instrumentos que le provocaban inseguridad, angustia y verdadero pánico.

Por otra parte, nuestros cartelistas, como expertos en simplificar o sintetizar todos estos elementos en un espacio rectangular como era el del cartel o el del programa de mano,

crearon nuevas imágenes que informaban al público del contenido de las películas, a la vez que le advertían del miedo que podía pasar viéndolas.

Para la recreación plástica de esta nueva obra (Ilustración 191), basada en el cartel que Esc (Escobar) realizó para la película *El baile de los Vampiros* (The fearless vampire killers, 1967, Roman Polanski), se nos plantearon las dos cuestiones que hemos venido sopesando a lo largo de toda nuestra intervención en este estudio práctico: la plasticidad del modelo escogido y la motivación de su realización.

Ilustración 192. El baile de los vampiros, 1967, cartel de Esc.

El primer aspecto estaba más que garantizado por el colorido y el dominio en el dibujo del cartelista escogido, de quien, además de sus trabajos, no hemos encontrado más información que la identificación de la firma con su nombre. El segundo, aunque se contradecía con uno de los principios de la investigación, ya que el modelo no era muy original por estar basado en un cartel británico y tan solo con algunas variaciones, sí se adaptaba a nuestra forma de interpretar plásticamente los carteles de estos artistas. Por lo que hemos creído conveniente poner en práctica la metodología a la que en múltiples ocasiones tuvieron que recurrir nuestros cartelistas, bien porque les imponían la ejecución del cartel siguiendo el modelo o bien porque era tanto el volumen que tenían de trabajo que a veces no les quedaba más remedio que copiar el original aplicándole tan solo algunas variaciones, como sucede en este caso (Ilustración 192).

Por otra parte hemos escogido el cartel de una película de terror cómico porque se alejaba un poco de los tópicos más extendidos y porque Esc, el cartelista, le ha sabido dar ese aspecto de composición ecléctica entre la seriedad y el dibujo de humor gráfico, al representar la escena principal de la pareja con cierta ironía, aunque con un realismo fantástico, y la del baile, con un verdadero toque caricaturesco, que lo convierten en un afiche ejemplar.

A la hora de realizar el diseño hemos tenido en cuenta el realizado por Esc en su cartel, incluyendo las dos escenas dentro de una especie de sábana u hoja blanca que se despega un poco de la base de color negro del soporte, a modo de pantalla de proyección que se agita con la acción interna, contribuyendo con ello al refuerzo de la sensación de inestabilidad y movimiento de las imágenes representadas en la misma[59].

En la realización de la pareja, integrada por el vampiro (Ferdy Mayne) y la hija del posadero (Sharon Tate)[60], hemos recurrido a la selección de nuestras propias imágenes, buscando los momentos del filme en los que ambos personajes nos ofrecían una pose parecida a la de los dos modelos, el español y el británico, pero que nos propiciaban un encuadre más adecuado a la recreación que queríamos hacer. De ahí que las carnaciones de la joven estén más rosáceas como en la película y en el cartel inglés y las del vampiro más apagadas, aunque más enrojecidas en los labios y las mejillas para expresar el gesto de agresión que estaba a punto de suceder.

Por otra parte, hemos intentado que las miradas de ambos se cruzasen, reforzando aún más la comunicación entre el deseo de posesión del vampiro que abre sus ojos hasta casi sacarlos de sus órbitas y la mirada confusa de ella entre el pánico contenido y el placer de llegar a ser poseída por éste. También el hecho de cortar la imagen a la altura de los cabellos de ella y por encima de la ceja de él ha dado lugar a que centremos la atención más en la escena de acoso que realiza el vampiro sobre la joven que en la exposición de sus rostros.

Sin embargo, cabe resaltar que la posición del vampiro en nuestra recreación difiere de los modelos, ya que en ambos el cuerpo y la cabeza provienen del lateral izquierdo, abalanzándose sobre la joven que está en la bañera, estando éste más de perfil que en posición de tres cuartos. En el de nuestra recreación, el personaje masculino surge de atrás por la parte izquierda, mostrando su rostro casi por completo, en posición de tres

[59] Un dinamismo y una tensión que no se pueden apreciar con igual fuerza e intensidad en el cartel británico, ya que la pantalla blanca permanece recta, sin alterarse, aunque con el movimiento de las imágenes interiores, tanto de la pareja como del grupo que hay debajo de la misma corriendo en tropel.

[60] Estos personajes corresponden al reparto de la película que narra el viaje que el doctor Abronsius y su ayudante Alfred realizan por Transilvania para confirmar su teoría sobre la existencia real de los vampiros. En su camino paran en una posada con las paredes llenas de ajos pero nadie sabe darles una explicación sobre la existencia de los vampiros, hasta que sucede el rapto de la hija del posadero y su posterior conversión a vampiro, lo que les proporciona las pistas necesarias para la localización del castillo donde estos moran.

cuartos, con el brazo y las garras de su mano izquierda buscando el cuello de la chica pero, en lugar de ir en dirección hacia el fondo, en este caso se abre hacia delante, haciendo que el cuerpo del vampiro se imponga con más firmeza. En cuanto a la mano de la joven no le hemos aplicado mucha variación, ya que hemos seguido la de los modelos. Sin embargo, hemos alterado la espuma blanca de manera que contribuyese a cubrir parte de los pechos de la joven y que, al salpicar por encima del intruso, hiciese más realista y creíble la escena.

En la parte inferior del cartel, para la recreación de la escena del torbellino de personajes correteando en hilera procedentes del castillo del fondo, hemos buscado un fotograma del grupo, en el que estos estaban realizando un baile en uno de los salones del castillo, aunque sin la caracterización cómica que hay en los modelos citados pero con un matiz algo burlesco por encontrarse todos inmersos en la nube de espuma procedente de la bañera.

Por otra parte, para la ejecución de esta nueva recreación, hemos recurrido al formato pequeño de 55 x 46 cm sobre tablilla entelada, ya que el contenido se podía incluir perfectamente en este tamaño. También hemos utilizado el acrílico por ser una pintura de rápido secado y prestarse a cualquier tipo de interpretación, tanto para la realización de veladuras como para la consecución de la gama cromática, los matices y tonalidades logradas por Esc en su cartel o en el del modelo británico. El hiperrealismo de los rostros y las manos de los personajes, en este caso, lo hemos combinado con el expresionismo y la pincelada más deshecha en los personajes de la tanda inferior, ya que solo pretendíamos la presencia de estos, compensando así los personajes pintados con el estilo de humor gráfico de los modelos seguidos[61].

4.8.2. Singularidad e importancia del modelo

El modelo escogido principalmente es el cartel que realiza Esc para esta película de terror cómico, junto con los correspondientes carteles británicos que marcaron este tipo de diseño. Un cartel en el que prevalece la pareja por encima de otro tipo de

[61] Hemos utilizado esta combinación de realismo mágico en los personajes principales de la parte superior y menos realista, acercándonos más a la síntesis expresionista, en los de la parte inferior, siguiendo los estilos aprendidos de diversos cartelistas como Macario, Jano e incluso Esc en algunos de sus carteles de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta en tantos ejemplos ya citados a lo largo de esta investigación, para darle mayor belleza plástica a nuestra recreación.

agrupamiento, fraccionándose las imágenes con la presencia de ésta en la parte superior y con un tamaño más considerable y en menor medida, en la parte inferior del mismo, un tropel de personajes corriendo en una alocada hilera que va desde el castillo del conde hasta el borde de la hoja blanca que a modo de pantalla los engloba a ambos grupos.

Por otra parte, observando detenidamente ambas producciones se aprecian algunos matices y variaciones entre el afiche de Esc y los carteles británicos. Pues en el de Esc el pañuelo que lleva el conde en el cuello es de color amarillo, mientas que en ambos carteles británicos es rojo. En el primero, las carnaciones del conde son más cálidas, mientras que en los otros son más ocres y apagadas, siendo también los personajes de la parte inferior más coloristas en los británicos que en el cartel de Esc.

Incluso el encuadre varía, ya que en los carteles británicos se abarca casi por completo parte de los bustos de la pareja, mientras que en el de Esc las cabezas quedan muy a ras del borde, llegando a omitirse una pequeña parte de las mismas. También en uno de ellos se suprime el brazo del conde y la mano izquierda con las garras correspondientes, dejando al descubierto gran parte del hombro y del pecho izquierdo que en los otros carteles solía quedar tapada.

Hay otros carteles británicos y españoles que destacan el aspecto cómico del filme con diseños más cercanos al dibujo de humor que a la pintura. Comicidad que también se aprecia en los carteles italianos, titulados “Per favore, mordermi sul colli”, ya que, en uno de ellos parecido al modelo, se introduce la variación del rostro sonriente de la joven como a la espera del mordisco deseado; en otro, el conde vampiro acerca su garra al cuello de la joven, mientras que ésta gira su cabeza hacia el lado contrario para esquivarlo, aunque sin dejar de mirarlo de reojo; y, en un tercero, la relación de pareja cambia por la asociación de los primeros planos de ambos, con el de la chica casi de perfil en la parte derecha y el del conde a continuación en posición de tres cuartos; y, siguiendo una alineación en diagonal en posición de tres cuartos, superpuesta sobre la frente del vampiro y en pequeño tamaño, se incluye una escena de éste corriendo tras la joven.

4.8.3. Tratamiento de este tópico. De 1950 a 1980

El retrato del miedo ha sido uno de los temas preferidos por los directores de cine desde los inicios del cinematógrafo hasta estos momentos, creando películas con personajes como El Conde Drácula, Dr. Jeckill y Mr. Hyde o Frankenstein que marcaron toda una época.

Ilustración 193. Drácula, 1958, cartel anónimo.

Sin embargo hubo otros temas que acompañaron a estas leyendas y que también fueron impactando en las conciencias de los espectadores, cuyas imágenes de terror las llevaron nuestros cartelistas a sus carteles, simplificándolas pero sin dejar de resaltar la sangre o el pánico en los rostros de los personajes elegidos. Entre los temas más apreciados estaban los de vampiros, muertos vivientes o zombis, las momias y difuntos, las maldiciones, los asesinos psicópatas, los horrendos crímenes ocasionados por fuerzas ocultas, las amenazas de otros mundos y los monstruos. Por lo que estudiaremos su impronta en el retrato desde esta clasificación temática.

4.8.3.1. Drácula y los vampiros

El misterio y los escenarios tenebrosos, donde se encontraban o moraban estos personajes que bebían la sangre de sus víctimas a través de unas mordeduras que les practicaban en el cuello, ocuparon la mayor parte de las filmaciones de esta temática, siendo las relacionadas con el Conde Drácula las más exitosas y conocidas.

Uno de los carteles de esta saga que marca tendencia[62] es el de la película británica *Drácula* (Dracula, 1958, Terence Fisher) (Ilustración 193), ya que presenta el primer plano del vampiro en escorzo (Christopher Lee) ocupando la parte superior, mientras que la víctima, una joven doncella (Melissa Stribling), también en escorzo, se encuentra

[62] Un cartel que presenta a los dos protagonistas sin más elementos visuales que sus propios cuerpos, iniciando con ello toda una serie de carteles sobre películas de éste vampiro en los que se incluirían otras imágenes representativas de este misterioso personaje, como la presencia del féretro en el que duerme durante el día, la cripta en la que se encuentra dormido a modo de alcoba, los salones y almenas de su castillo medieval, etc., que explicarían de forma gráfica algo más de su vida.

situada bajo éste, desvanecida, con la cabeza totalmente doblada hacia atrás, dejando su cuello enteramente libre para que el conde la muerda y todo dibujado sobre un fondo completamente negro, sin otra referencia externa que la oscuridad de la noche, logrando así su autor que este retrato de la pareja sea único dentro de esta nueva estética. El retrato del Conde Drácula muestra su rostro blanquecino y su mano sin garras, muy parecida a la de cualquier humano, dejando el énfasis y la identificación vampírica a la zona de la boca, con los labios rojizos y los colmillos pronunciados. El de la joven muestra la indefensión de la dama ante este monstruo que la posee de forma irremediable, sin que ella pueda hacer algo para impedírselo.

Junto a los temas terroríficos sobre vampiros se realizaron también comedias con las que se trató de suavizar el miedo a estos seres. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cartel que realiza ALC de la comedia italiana de terror *Agárrame ese vampiro* (Tempi duri per i vampiri, 1959, Steno), en el que dibuja, con retratos caricaturescos hechos con la técnica de dibujo de humor gráfico, a unas jóvenes escandalizadas ante un conde que porta a un bebé bastante desarrollado en un carrito.

Sin embargo, en la década de los sesenta, continuaron siendo estrellas los temas relacionados con las acciones vampíricas y sobre todo los que afectaban de alguna manera al personaje del Conde Drácula. Entre los relacionados con este último encontramos los carteles españoles sin firma sobre la película británica *Las novias de Drácula* (The brides of Dracula, 1960, Terence Fisher). Si bien en uno de ellos, aunque anónimos los dos, no se aprecia gran diferencia con el británico, ya que aparece en su diseño el conde y las doncellas en la misma posición y con idéntica gama de colores[63] y poses; en el otro, más original que el anterior, aumenta el número de rostros de chicas jóvenes y la alineación se hace doble, una siguiendo la base y la otra una trayectoria curvilínea, aunque también en la parte baja del cartel. Solo se mantiene al conde en la parte alta, captado con un plano americano, en posición de tres cuartos tras unas veladuras. La técnica empleada es una mezcla de realismo colorista con dibujo gráfico, ya que las jóvenes del primer término aparecen con mayor carga cromática, mientras

[63] Sin embargo, en el cartel español hay una mayor captación de los dos personajes del primer término de la alineación en diagonal, ya que en el británico aparecen dibujados el conde de espaldas y la primera joven de frente desde el cuello, mientras que en el de nuestro cartelista se le capta desde la mitad de la espalda y a ella desde el pecho.

que las del segundo quedan dibujadas con trazos negros sobre el fondo colorista, tomando los tonos claros y oscuros de los colores violeta y rojizo de las veladuras que conforman los cortinajes.

El tema vampírico se extendió a todas las industrias cinematográficas como lo prueba el diseño incluido en el programa de mano que Jano realiza de la película mejicana *El mundo de los vampiros* (1960), aunque con un retrato individual menos tenebroso que los realizados sobre el Conde Drácula. En éste material publicitario, Jano dibuja al personaje con un traje negro de noche, una capa oscura de mangas anchas y un medallón de oro colgando de su cuello, de pie sobre una sección de la esfera terrestre[64] y en posición frontal con los brazos abiertos, semejante a la de un murciélago cuando abre sus extremidades superiores. Aún así, la imagen no produce el impacto que las anteriores, posiblemente por la soledad del personaje o por el fondo tan poco tenebroso que contiene el diseño, ya que la mayor parte es de color blanco y sólo tras el vampiro hay una mancha de color azul que simula las tinieblas, aunque de forma poco convincente.

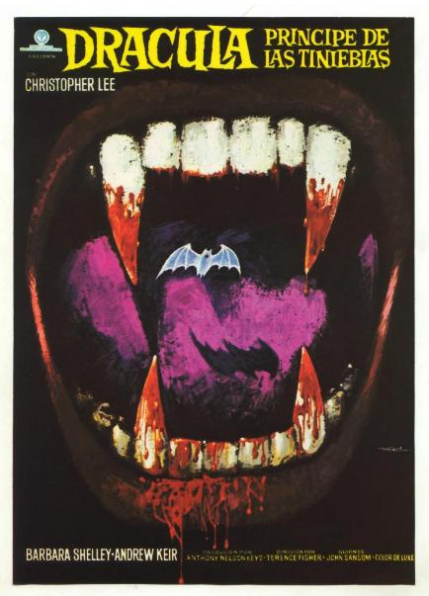


Ilustración 194. Drácula, príncipe de las tinieblas, 1966, cartel de Macario (Mac).

Más pavor produce la contemplación del cartel diseñado por Macario para la película británica *Drácula, príncipe de las tinieblas* (Dracula, prince of darness, 1966, Terence Fisher) (Ilustración 194), en el que prescinde de los rostros tanto del conde como de cualquiera de sus víctimas, centrando la atención tan solo en el plano de detalle de la parte más expresiva del mismo. Macario dibuja una enorme boca abierta, con los colmillos y los demás dientes ensangrentados, que ocupa prácticamente toda la superficie del afiche, como si de una caverna profunda y oscura se tratase, con la lengua violácea, mortecina, y un pequeño murciélago, tratado con

[64] Posiblemente, con el recurso de la esfera terrestre, Jano quiso transmitir el peligro que había en esa parte del mundo, que se podía extender por el resto del planeta o tal vez que este vampiro tenía una gran influencia sobre un grupo de vampiros que podrían ampliar su radio de acción a otras zonas más lejanas del planeta.

matices de blanco y azul, con sus alas abiertas sobrevolando la oscuridad de la misma. Un cartel que se puede considerar que es minimalista por la ausencia de personajes y otros símbolos tétricos y expresionista por la carga dramática y aterradora de las formas dibujadas[65].

De finales de esta década es también el cartel sin firma de la película británica *El deseo y la bestia* (The Blood beast terror, 1968, Vernon Sewell), aunque un poco más descriptivo que el anterior, con la presencia de varios personajes. En este caso, el cartelista ha escogido una composición triangular, en la que sitúa el enorme rostro frontal del vampiro de color violáceo, ocupando la parte superior izquierda del cartel, con los ojos enrojecidos y la boca medio abierta, mostrando los colmillos, aunque con el cuello y el cuerpo ocultos por una mancha oscura; mientras que en la derecha, de arriba abajo, se encuentran la imagen de una joven que surge de la sombra portando una lámpara de gas y, debajo de ésta, la del inspector (Peter Cushing) realizando el esfuerzo de clavarle la estaca al vampiro. Todo envuelto en una atmósfera tétrica dominada por el color negro en su mayor parte y el castillo tenebroso que hay tras la joven.

A partir de los setenta, la imagen que va a prevalecer es la del vampiro desafiante, atacando o agrediendo a otros personajes, y especialmente la relacionada con el conde Drácula.

De los primeros años encontramos el cartel español sin firma de la película alemana *El conde Drácula* (1970), dirigida por Jesús Franco, en el que desaparecen los símbolos clásicos del vampiro como la estaca o el ataúd, dándosele prioridad a imágenes menos agresivas. Pues, en una composición triangular muy irregular y tenebrosa, el cartelista incluye el plano medio del Conde Drácula (Christopher Lee) en el lateral derecho y en posición de tres cuartos, llevando en su mano derecha un candelabro de cinco velas encendidas, tras él y en la parte superior izquierda, el primer plano del rostro verdoso del actor Klaus Kinski y, debajo de éste, la imagen sensual y luminosa[66] de una joven.

[65] Macario consigue una vez más realizar el retrato de alguien en un cartel sin que aparezca su rostro de forma completa y lo hace a partir del detalle más escalofriante y que da más sentido al argumento del filme: la imagen de los enormes colmillos que el vampiro utiliza para morder e infectar a sus víctimas.

[66] Comienza a presentarse, en los carteles de terror, a jóvenes actrices en poses más sensuales que aterradoras. En este caso a la actriz se la ha representado de cuerpo entero, sentada de lado en el suelo,

Esta mezcla de tenebrismo y sensualidad la encontramos también en el cartel que Lara diseña para la película británica *Las cicatrices de Drácula* (Scars of Dracula, 1970, Roy Ward Baker), en el que el cartelista sitúa el busto casi frontal del conde (Christopher Lee) en la parte superior, desafiante, con una daga en la mano derecha, ataviado de todos sus símbolos, incluso con el castillo en la colina rodeado de murciélagos y nubes enrojecidas, dejando las tinieblas para la parte más baja. En la mitad inferior presenta una pareja con el personaje masculino de espaldas cogiendo a una joven del brazo, mientras que ésta, captada desde el plano medio casi frontal, mantiene el gesto de sorpresa, vestida con un camisón de dormir muy escotado que deja entrever parte de sus pechos y de su hombro derecho, confiriéndole ese toque sensual al cartel que contrarresta la imagen desafiante del conde que hay situada en la parte superior del mismo.

También en sus diseños, los cartelistas recurrieron a técnicas mixtas, sobre todo, a la confección de imágenes compuestas por una parte dibujada y otra con la inclusión de una fotografía o fotograma, produciendo carteles menos convencionales o creando imágenes psicodélicas, con líneas en movimiento, de colores vibrantes y fuertes.

Entre los ejemplos de esta nueva forma de presentar el cartel encontramos los afiches de las películas británicas *Drácula y las mellizas* (Twins of Evil, 1971, John Hough) y *Drácula 73* (Dracula A. D. 1972, 1972, Alan Gibson), en los que Macario y la Mcp emplean técnicas muy diferentes.

En el primero, Macario sitúa el enorme rostro del vampiro con la boca abierta mostrando sus colmillos y las palmas de sus manos con los dedos acabados en unas uñas larguísimas y, a ambos lados de éste, dibuja los dos bustos de las jóvenes mellizas, siendo la de la izquierda la única que muestra sus afilados colmillos. La novedad está en el tipo de figuración, realizada a base de líneas que encierran manchas de colores diferentes que le confieren a la imagen una apariencia psicodélica y dinámica, muy

cubierta en parte por un abrigo de pelo blanco que le permite dejar al descubierto su hombro derecho, sus piernas y pies descalzos, insinuando que tapa su desnudez sólo con esta prenda de vestir. Tan solo el gesto de recogimiento del cuerpo hacia el lateral izquierdo y la expresión de su rostro nos indican que hay algo que le preocupa, aunque sin demasiado miedo, lo que contribuye aún más a la carga sensual de la misma.

alejada del estilo realista que intentaba reproducir a los personajes con aplicaciones del color lo más parecidas a la realidad.

En el segundo, la Mcp recurre a una fórmula mixta entre la inclusión del protagonista o personaje estrella del Conde Drácula (Christopher Lee), cuyo enorme rostro en posición de tres cuartos ocupa el cuadrante superior izquierdo y parte del inferior, y las tres chicas y el automóvil que ocupan la enorme escuadra que incluye el lateral derecho y la base restante. Lo novedoso de la composición es que el rostro del conde se encuentra de color verde en su parte izquierda y rosáceo en la derecha, muy caracterizado, con las expresiones terroríficas con las que se le solía representar, mientras que el grupo de las tres chicas y el vehículo están tratados en blanco y negro como partes de un collage fotográfico.

4.8.3.2. Monstruos míticos: Dr. Jekyll y Frankenstein

Junto a la temática vampírica se dieron otros dos temas de monstruos de la naturaleza humana con igual presencia en las pantallas que cosecharon también un gran éxito, tanto en la primera mitad del siglo XX como en la segunda. Los carteles de películas del Dr. Jekyll o los de Frankenstein recogían las imágenes de estos monstruos, productos de la imaginación humana, con la clara intención de advertir al espectador que el miedo estaba garantizado a lo largo de la proyección.

Ilustración 195. El hijo del Dr. Jekyll, 1951, cartel de Jano.

Entre los carteles más destacados sobre el primero de estos monstruos encontramos afiches como el que diseña Jano para la película de terror romántico estadounidense *El hijo del Dr. Jekyll* (The son of Dr. Jekyll, 1951, Seymour Friedman) (Ilustración 195). En este cartel, bastante descriptivo, Jano recurre a otro de los modelos clásicos de diseño, situando a los dos personajes centrales en la diagonal que ocupa el primer plano del mismo. En el cuadrante inferior derecho sitúa la cabeza del Dr. Jekyll sin cuello, con el

rostro en posición de tres cuartos mirando hacia la izquierda con gesto de rabia, cubierto por matices de amarillo, rojo y naranja como los que se desprenden del vaso de la fórmula, mostrando sus blancos y afilados colmillos. En el otro extremo de la diagonal, con un tratamiento del color en blanco y gris, dibuja el plano medio del hijo de pie, en posición de tres cuartos también pero inclinado, con la mano izquierda tocando su pecho como arrepentido y en la otra sosteniendo la probeta de la que sale la fórmula que invade toda la escena de matices anaranjados. Y, en el cuadrante superior derecho, encima de la cabeza del doctor, dibuja un grupo de rostros sin cuello con trazos negros y, debajo del hijo, otro grupo de personas de espaldas que contempla el fracaso del experimento llevado a cabo por éste.

Otro cartel de esta temática también muy descriptivo es el de la película británica *Las dos caras del Dr. Jekyll* (The two faces of Dr. Jekyll, 1960, Terence Fisher), en el que se refleja la cruda realidad de este personaje que se desdobla para vengarse del jugador de cartas del que su esposa se siente enamorada. El cartelista dibuja al personaje del Dr. Jekyll con un plano medio en primer término, en su despacho, inyectándose la fórmula que le convertirá en el vengativo Mr. Hyde. Tras él, con matices de gris azulado, aparece su rostro convertido en Mr. Hyde y justamente debajo, en el cuadrante inferior izquierdo, dibuja con matices de rojo y negro, una viñeta rectangular con el rostro de perfil y desesperado de la esposa y las manos de Mr. Hyde apretando su cuello[67].

Completa esta temática el cartel diseñado por Macario de la película *El calabozo del Dr. Jekyll*, posiblemente de finales de los setenta y principios de los ochenta por la resolución técnica empleada en su ejecución. En el cartel aparece el rostro de una joven deformado por el terror -como si estuviese pintado con pinceladas deshechas- que, junto a la silueta de otra joven ahorcada, transmiten el miedo que se puede pasar con el visionado de este filme. Macario logra aquí retratar con gran claridad el rostro del miedo en un cartel en el que sólo aparece escrito el título de la película.

Otra temática clásica es la de Frankenstein, posiblemente la más antigua de todas, surgida de la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX. Entre los carteles de finales de los cincuenta encontramos los que realiza Jano sobre la película *La*

[67] Un cartel que describe con exactitud la transformación que este personaje sufre y las consecuencias terroríficas de su doble personalidad tal como las relataba en su novela Robert Louis Stevenson.

maldición de Frankenstein (The curse of Frankenstein, 1957, Terence Fisher) (Ilustración 196). En uno de los carteles dibuja al abominable monstruo (Peter Cusing), creado por el Baron Victor Frankenstein a partir de la unión de cadáveres, con un plano medio en posición tres cuartos, deambulando con los brazos hacia adelante, y, tras éste, con tratamiento del color en blanco y azul, el enorme rostro de la joven Elizabeth (Hazel Court) con gesto de sorpresa. En otro, con un estilo más expresionista, Jano se limita a presentar, con un enorme primer plano frontal, el rostro del monstruo creado a base de uniones de piezas de muertos, con la mitad izquierda oscura y la derecha mostrando su fealdad, a base de colores mortecinos que se avivan con el enrojecimiento de las mejillas.

Ilustración 196. La maldición de Frankenstein, 1957, cartel de Jano.

De esta temática están también los carteles de las secuelas británicas *El cerebro de Frankenstein* (Frankenstein must be destroyed, 1969, Terence Fisher), de la Mcp y *El horror de Frankenstein* (The horror of Frankenstein, 1970, Jimmy Sangster), de Jano. En el primero, la Mcp realiza un diseño diferente a los tradicionales, ya que, a modo de collage pictórico, divide la escena en secciones que unidas como un puzle conforman la imagen pretendida. Así se aprecia el rostro del monstruo en primer plano, captado frontalmente y ocupando las tres secciones en las que se ha dividido el cartel. En la sección superior, la Mcp incluye la masa cerebral, tratándola con el color rojizo del fondo, junto a la imagen de una joven de espaldas que lleva un cuchillo, con una camisa amarilla y una larga melena rojiza, cuyo brazo izquierdo sobrepasa este espacio para formar parte del que hay debajo. En la sección intermedia, los cartelistas de la Mcp continúan el collage pictórico con las fibras musculares de una parte de la cara, las cuencas de los ojos y la nariz, situándolas dentro de una especie de trapecio alargado que se abre hacia la derecha con el vestido blanco y el brazo de la joven. Y, en la inferior, con forma también trapezoidal, incluyen el resto de la cara del monstruo, tratada con matices de gris y verde, y la mano de éste que muestra una jeringuilla que contiene la fórmula macabra.

4.8.3.3. Hombre lobo

A los monstruos clásicos se les sumaron nuevas creaciones como las del hombre lobo, las de monstruos prehistóricos que atacan, las amenazas de otras galaxias y los animales que asesinan. Todo un colectivo de peligros que se exhibían en las pantallas de cine y que los cartelistas sintetizaron en sus afiches con la mayor exactitud posible, consiguiendo sacar fuera de las salas a estos personajes y acercarlos aún más al público.

Esta temática de los licántropos, ya se había tratado con gran éxito a principios de los años cuarenta, aunque fue a finales de los años sesenta y en la década de los setenta cuando se dio un mayor número de películas sobre este fenómeno, tanto a nivel internacional como nacional.

De estos precedentes destacamos el cartel de la película estadounidense *El hombre lobo* (The wolf man, 1941, George Waggner) (Ilustración 197), diseñado por Ramón, y los dos carteles de la película francesa *El lobo de Malveneur* (Le loup des Malveneurs, 1943, Guillaume Radot) con firmas poco legibles.

En el primero, Ramón recurre al modelo de retrato de la pareja en solitario, sin más imágenes que las de ambos personajes en acción. Ramón dibuja de pie al joven Larry Talbot (Lon Chaney Jr.), transformado en hombre lobo, encorvado y casi de frente, y, ante él, a la dama tendida y desmayada en el suelo, en un escorzo que le abarca la cabeza, los brazos y los pechos. En cuanto al color, Ramón se decanta por aplicar el negro en el cuerpo del monstruo, simulando el pelaje, el amarillo en el rostro y el marrón rojizo en el cabello, mientras que resuelve el de la dama con líneas y sombras grisáceas a modo de dibujo y los volúmenes y zonas iluminadas con blanco roto, confiriéndole una apariencia mortecina y casi marmórea a la misma.

En los otros dos carteles, su autor recurre en el primero de ellos al modelo de parejas, dibujando el plano medio frontal de Reginal Malveneur (Pierre Renoir) en primer término y el de su esposa Estelle (Madeleine Sologne) tras él en el laboratorio de su siniestro caserón de las afueras del pueblo y, entre ambos, la sombra del lobo en el que se había convertido un antepasado suyo debido a una maldición. En el segundo sobre esta película, el mismo cartelista recurre al diseño de retrato individual, en este caso,

desafiante, ya que el personaje masculino empuña una pistola ante la presencia de la sombra del lobo tras los cristales del laboratorio de la vivienda.

En el cartel de la película estadounidense *Aullidos* (The howling, 1981, Joe Dante), Macario recurre una vez más a una composición de bloque único. Dibuja el rostro del personaje masculino transformado en hombre lobo con las fauces abiertas mostrando los dientes afilados y los enormes colmillos superiores e inferiores como lo hiciera ya en el cartel de *Drácula*, aunque en su interior, en lugar de un murciélago, inserta el rostro asustado de una joven, como si estuviese atrapada sin escapatoria. Con este recurso, Macario intenta provocar una imagen aterradora, valiéndose de elementos cromáticos como las coloraciones verdosas y violáceas del rostro del hombre, del hiperrealismo de los ojos de éste y del retrato frontal de la joven que hay en el interior de la boca del monstruo.

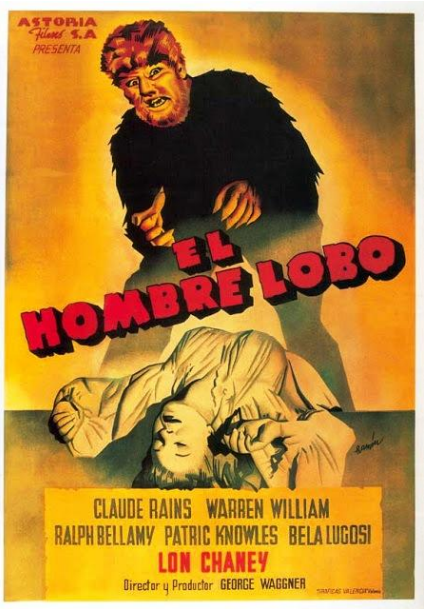


Ilustración 197. El hombre lobo, 1941, cartel de Ramón.

Otros carteles de autores desconocidos son el de la película estadounidense *Un hombre lobo americano en París* (An American Werewolf in Paris, 1998, Anthony Waller) y el de la británica *En compañía de lobos* (The company of wolves, 1984, Neil Jordan). El primero de ellos con la simulación de un rostro difuso sobre el cielo, con los ojos humanos y la nariz de un lobo y bajo esto la silueta en oscuro de una torre. En el otro, de carácter más hiperrealista por la definición de las formas y la técnica empleada en su ejecución, muy parecida a la de Macario, aparece la mutación de un hombre joven de cuya boca abierta sale la cabeza de un lobo.

Sin embargo es Macario el que, con su cartel del filme *Miedo azul* (Silver Bullet, 1985, Daniel Attias), muestra el diseño más aterrador de esta saga. Pues, sobre un cielo oscuro que representa la noche con una luna llena casi cubierta por las nubes, dibuja el rostro de un hombre lobo que con sus fauces abiertas aterra a un personaje que, iluminado por la luz blanquecina, levanta impotente sus brazos ante la presencia del monstruo.

4.8.3.4. Monstruos, amenazas espaciales y animales que matan

A mediados del siglo XX se reincorporó a este cine de terror la temática de la amenaza de animales monstruosos que atacaban o ponían en peligro, tanto a las poblaciones nativas en sus contextos selváticos o marinos como a las de las grandes urbes más alejadas de esos entornos naturales, y que ya tenía sus precedentes en la secuela de la película *El hijo de Kong* (The son of Kong, 1933, Ernest B. Schoedsack) y en su precuela *King Kong*, dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack en 1933.

Así, de esta segunda entrega de la saga del enorme gorila, encontramos dos carteles de la película *King Kong escapa* (Kingu Kongu no gyakushû, 1967, Ishiro Honda), uno de Jano y otro de Macario, que representan de forma gráfica y plástica los dos escenarios en los que se mueve el animal en el transcurso de la misma.

En el primero, Jano recurre a una imagen más enternecedora que violenta, a pesar del gesto agresivo del gorila, pues lo dibuja de pie, desplazándose entre la maleza de la selva, con la chica rubia (Linda Miller) en la mano izquierda, a la altura de su rostro y con una rama en la derecha para defenderse, al tiempo que es hostigado por un helicóptero que le lanza explosivos. En el segundo, Macario escoge la ciudad con sus rascacielos pero no incluye a la joven sino a un enorme robot, realizado por el Doctor Who en el Polo Norte, que avanza entre los rascacielos de New York, mientras que a Kong se lo llevan preso cuatro helicópteros que lo transportan inconsciente, con las cuatro patas atadas con cuerdas a sus bases, ante la atónita mirada de dos de los militares que han ido a capturarlo[68].

A partir de los años cincuenta apareció Godzilla en el contexto japonés de posguerra, un animal que según la ficción cinematográfica de los estudios Toho era el producto o la consecuencia del miedo que sintió el pueblo japonés tras sufrir el bombardeo atómico al que lo sometió Estados Unidos al final de la Segunda Guerra Mundial. Se trataba de un enorme dinosaurio mutante que generaba y salvaba del caos a Japón y al mundo.

[68] Son carteles que recogen de manera sintética dos de los momentos claves del filme. El primero realizado con un estilo realista y colorista muy en la línea de los carteles de los años treinta, ya que posiblemente Jano habría querido darle ese toque de continuidad estética y compositiva, al concebir el enorme animal en su entorno natural poniendo en juego sus fuerzas. El segundo, más apagado en color, con dominio de la gama de los violetas y grises, muestra una escena urbana con una técnica también realista pero más cercana a las tendencias de los años sesenta y setenta.

En el cartel de la primera película japonesa de la saga de Godzilla, *Japón bajo el terror del monstruo* (Gojira, Godzilla, 1954, Ishirô Honda) (Ilustración 198), Macario dibuja al gigantesco monstruo mutante aplastando embarcaciones y edificios con sus enormes pies, destruyendo un tren con sus patas delanteras y sus potentes mandíbulas, al tiempo que derriba a los aviones de combate que intentan abatirlo. Tras él y con la misma gama cromática amarillenta, anaranjada y violácea trata los retratos de los dos primeros planos de la pareja integrada por los actores Akira Takarada y Momoko Kochi[69], dibujando a ella con gesto de preocupación y a él serio pero a ambos en actitud contemplativa.

Ilustración 198. Japón bajo el terror del monstruo, 1954, cartel de Macario (Mac).

En el de la segunda película de la saga, también una secuela japonesa, *Godzilla contraataca o El rey de los monstruos* (Gojira no gyakushû or Gigantis, the fire monster, 1955, Motoyoshi Oda), Macario escoge la lucha sobre la ciudad de Osaka entre Godzilla y un nuevo monstruo, Anguilas, un extraño gigante cuadrúpedo acorazado que acaba de destruir la ciudad. Bajo los dos monstruos en lucha y ocupando el tercio inferior, Macario incluye una masa de población, integrada por hombres, mujeres y niños, que huye despavorida ante el choque de las dos moles. En el cartel predominan los colores amarillo, rojo y magenta en el cielo, mientras que el marrón y el violeta están más presentes en los cuerpos de los dos monstruos y de la gente que corre por la calle[70].

[69] Macario recurre aquí al falso color del fondo para cubrir los rostros de los dos personajes, adaptando los colores a sus facciones pero procurando que los contornos y los detalles de los mismos queden reforzados por los trazos finos de color negro, sin que con ello dejen de tener el volumen deseado ni pierdan el atractivo del retrato cinematográfico.

[70] En este cartel, a diferencia del anterior, Macario ha querido retratar a la masa, prescindiendo de los rostros de los personajes protagonistas, con objeto de centrar más la atención en el pavor que ocasiona en la población el choque de los dos grandes monstruos que en el reparto estelar. Un recurso muy usado en las secuelas de las diferentes sagas de este tipo de películas en las que el monstruo, o sea la criatura inventada, se convierte por sí sola en el mayor reclamo cinematográfico sin que aparezcan los actores emblemáticos junto a sus créditos en el cartel.

De finales de los sesenta es otro cartel de la película *El hijo de Godzilla* (Kaijûtô no kessen: Gojira no musuko, 1967, Jun Fukuda), en él que Macario dibuja como interviene Godzilla en defensa de su hijo que se encuentra amenazado por una enorme araña en una isla en la que los científicos realizan experimentos meteorológicos. Igual que en temas anteriores, Macario sitúa al monstruo en el lateral izquierdo superior, dejando el margen derecho para su cría y, bajo la gran mole, dibuja al arácnido con sus enormes patas y, en un espacio triangular, al grupo de científicos que mira con gesto de sorpresa[71].

En la década de los sesenta se continuó con películas que incorporaron otros monstruos diferentes a Godzilla y King Kong pero que tenían secuencias muy parecidas a las de estos. Entre los carteles se encuentra el que realiza Jano para el filme japonés *El mundo bajo el terror* (Daikaijû Gamera, 1965, Noriaki Yuasa), en el que reproduce el esquema utilizado por Macario en Godzilla, con el monstruo destruyendo un tren al tiempo que es atacado por un avión y un helicóptero. En este caso se trata de Gamera, una enorme tortuga prehistórica que se despierta de una explosión nuclear en el Ártico y ataca destrozando edificios, torres y todo lo que pilla a su paso. En el cartel, Jano dibuja a la población huyendo escandalizada bajo la escena del monstruo destruyéndolo todo y, justo en la parte más baja, a Toshio, un niño que posee el don especial de tratar con las tortugas, junto a sus padres, expectantes y con gesto de terror.

De otro contexto diferente, son dos de los carteles que diseña Soligó para la película británica *S.O.S. el mundo en peligro* (Island of terror, 1966, Terence Fisher), ambos con un triple retrato. En el primero, un diminuto monstruo con tentáculos creado a partir de un fallido experimento científico ataca a dos personajes masculinos (Edward Judd y Peter Cushing) ante la mirada desesperada de una joven (Carole Gray). En el segundo, Soligó invierte el orden, situando en primer término al actor Peter Cushing, seguido en la misma diagonal por Edward Judd y por el busto de la actriz que completa este esquema triangular. En este caso son los cuerpos y los gestos de los rostros los que expresan el dolor y el terror, sin la presencia del pequeño monstruo. Sólo el paisaje

[71] En este caso, Macario recurre al retrato de los dos actores estelares, dibujando a Akira Kubo, captado con un plano americano junto a otro personaje, y a la joven actriz Beberly Maeda, captada con un primer plano casi frontal, en primer término y de espaldas a lo que sucede tras ella.

tétrico y nocturno del fondo, cuyas sombras se prolongan hasta oscurecer los rostros de la joven y del segundo personaje masculino, nos recuerdan que se encuentran en un escenario terrorífico[72].

Completa este grupo de carteles sobre monstruos, el afiche anónimo de la película japonesa *Los monstruos del fin del mundo* (Daikaijû kettô: Gamera tai Barugon, 1966, Shigeo Tanaka). Un cartel que presenta un diseño parecido al de los anteriores, en el que el cartelista sitúa en la parte alta y tras el resto de la escena, la lucha entre Barugon, un demonio-perro del infierno que armado con una lengua mortífera y rayos helados comienza a destruir una aldea de Japón, y Gamera, la tortuga gigante, que acude al rescate. El cartelista ha dividido la superficie del cartel en tres franjas, situando en la superior la lucha entre los dos monstruos, en la de en medio en forma de pantalla de cinemascope el poblado con los nativos armados y preparados para hacer frente al peligro y en la parte baja, ocupando el centro, la pareja dibujada de cuerpo entero casi frontal, con el actor Kohiro Hongo desafiante apuntando hacia delante con una pistola y la chica (Kyoko Enami) buscando su defensa cogida de su brazo izquierdo[73].

También, en la segunda mitad del siglo XX, se llevó a la pantalla una nueva amenaza al mundo conocido proveniente del espacio exterior, compuesta por naves espaciales, robots y nuevos monstruos, que no sólo aterraba a la población, sino que también la atacaba y asesinaba. Uno de los carteles que dan inicio a esta saga es el de *La guerra de los mundos* (The war of the worlds, 1953, Byron Haskin) de firma ilegible, que contiene a dos naves de largas patas que atacan a la población que huye despavorida en una carrera imparable.

Un cartel menos agresivo es el que diseña Macario para *Naves misteriosas* (Silent Running, 1972, Douglas Trumbull), en el que escoge el modelo de retrato individual, dibujando el busto del científico (Bruce Dern), responsable de mantener con vida las

[72] No era muy común en este tipo de carteles prescindir del monstruo que ocasionaba el miedo. Es posible que Soligó diseñase ambos carteles como complemento uno del otro. Pues, de lo contario, este segundo afiche podría dar publicidad a cualquier otra película de miedo diferente a la citada.

[73] Como en la mayoría de los carteles de este tipo de temáticas, los personajes están mirando hacia el espectador, hacia el frente, dejando a sus espaldas el peligro, siendo éste uno de los recursos más antiguos, utilizado por la tradición pictórica para la captación de público, que los cartelistas habían heredado e incorporado a sus afiches desde los inicios del cine y que aún no se ha abandonado tras varias décadas de ponerlo en práctica.

últimas especies botánicas de la tierra en una estación espacial, en la parte baja del cartel y en la superior la estación flotante en medio del espacio.

También en la línea de ataque espacial, Macario diseña otro cartel para la película *Invasión extraterrestre* (Kaijû sôshingeki, 1968, Ishirô Honda), en el que dibuja una enorme nave en la parte alta y un platillo volante debajo de la misma surcando el cielo de Nueva York. En la parte central, Macario sitúa las radiaciones que emanan del ovni y agitan el agua del océano sacudiendo los edificios emblemáticos de la ciudad y en la parte baja, siguiendo una alineación en diagonal que ocupa el cuadrante inferior derecho, dibuja a la pareja de astronautas caminando hacia delante y de espaldas a la amenaza exterior que queda tras ella.

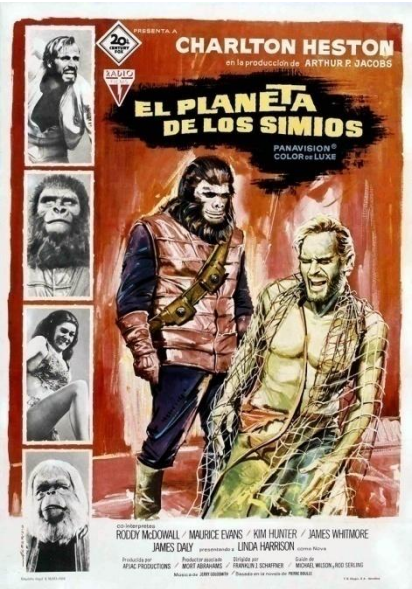


Ilustración 199. El planeta de los simios, 1968, cartel de Albericio.

Sin embargo, a finales de los sesenta y durante la siguiente década, las amenazas al Planeta Tierra le venían también desde dentro, desde la propia evolución de los simios, creándose toda una saga de películas en torno a esta temática, muy relacionada también con el progreso espacial. Así, en el cartel de la primera película de esta temática *El planeta de los simios* (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner) (Ilustración 199), Albericio escoge un diseño mixto, con la inclusión de cuatro viñetas rectangulares que contienen las fotos en blanco y negro de cuatro de los actores principales, alineándolas en el lateral derecho de arriba abajo, mientras que, en un gran espacio rectangular que ocupa más del ochenta por ciento del mismo, sitúa la escena central. En este caso, Albericio dibuja con un plano americano corto casi frontal y en el primer término al protagonista, el capitán George Taylor (Charlton Heston) atrapado por una red con gesto de rabia y, tras éste, a un guerreo simio que lo contempla como a una presa[74].

[74] Para este cartel, Albericio ha preferido destacar al protagonista y al antagonista del filme en la escena central, sin que aparezca la dama entre ellos como se venía haciendo desde décadas anteriores, siendo éste un esquema atrevido a pesar de que se incluyan, en el lateral derecho, los fotogramas de cuatro de los personajes.

A comienzos de los setenta continuaron los carteles de la saga sobre los simios, en los que todavía el retrato se hacía de estos y de los humanos como se aprecia en el cartel que diseña Macario para la película *Regreso al planeta de los simios* (Beneath the Planet of the Apes, 1970, Ted Post), en el que recurre a la presentación del protagonista con su pareja y al antagonista en el mismo afiche. Sin embargo, en su diseño, Macario divide la superficie del cartel en tres franjas rectangulares, con dos verticales que ocupan casi el ochenta por ciento del mismo y una horizontal en la parte más baja que contiene los créditos del filme. En la primera franja vertical, situada a la derecha, dibuja el plano parcial casi de detalle del rostro del jefe militar de los simios, mientras que en la otra franja, más ancha que la anterior, coloca sobre un fondo rojo en su parte superior el título en amarillo y en la baja una viñeta circular con la pareja, integrada por el capitán George Taylor (Charlton Heston) y una nativa (Linda Harrison), andando con sigilo por un pasadizo.

Sin embargo, en carteles posteriores se dibuja el retrato de los personajes caracterizados como simios en solitario o mezclados con humanos como se puede apreciar en el cartel que Macario hace para el filme *Huida del planeta de los simios* (Escape from the Planet of the Apes, 1971, Don Taylor), en el que incluye en un portaretratos a la pareja de simios integrada por la Doctora Zira (Kim Hunter) y Cornelius (David Watson), con la ciudad de Nueva York tras ellos y en la parte baja las diminutas siluetas oscuras de una alineación de soldados apuntando con sus armas. También en el cartel que realiza Montalbán para *La rebelión de los simios* (Conquest of the Planet of the Apes, 1972, J. Lee Thompson) se puede apreciar esta combinación de imágenes de personajes que hacen de humanos junto a los que están caracterizados como simios.

Por otra parte, junto al miedo que generaba todo lo relacionado con el mundo animal alterado por explosiones nucleares, escapes radiactivos, experimentos químicos fallidos o alteraciones y mutaciones genéticas, surgió también al principio de esta segunda mitad del siglo XX la temática cinematográfica sobre animales que atacaban e incluso llegaban a matar a los humanos. Así, por ejemplo, encontramos en el cartel que Mataix diseña para la película de culto *Los pájaros* (The birds, 1963, Alfred Hitchcock) (Ilustración 200) la imagen del ataque de unas aves a la población de Bodega Bay.

En su cartel, Mataix dibuja ocupando prácticamente la mitad inferior del mismo, casi frontalmente, el busto con el rostro aterrado de Melanie (Jessica Tandy) y los brazos levantados intentando protegerse del ataque de una banda de pájaros negros. En el lateral derecho, ocupando un espacio rectangular abierto por la base, sitúa el retrato de cuerpo entero de Alfred Hitchcock con la postura que le caracterizaba, con las manos cruzadas y en actitud comunicativa, como presentando el filme.[75]

Ilustración 200. Los pájaros, 1963, cartel de Mataix.

En la década de los setenta se continuó con el rodaje de películas sobre animales asesinos en entornos selváticos y marítimos, en los que grandes tiburones, serpientes, cocodrilos y otro tipo de animales salvajes atacaban y asesinaban a parte de los personajes. Así, entre ese volumen de carteles, encontramos los que realiza Macario para la película estadounidense de culto *Tiburón* (Jaws, 1975, Steven Spielberg) y la italiana *Caiman* (Il fiume del grande Caimano, 1979, Sergio Martino). En el primer cartel, Macario sitúa la atención en el plano central del mismo, dibujando a la joven desesperada nadando en medio de una gran masa de agua y bajo la misma la cabeza del tiburón apuntando hacia ella, con la boca medio abierta mostrando sus afilados dientes. En el segundo, sitúa al caimán con su enorme boca abierta, de forma longitudinal, ocupando su cabeza y cuerpo casi la mitad inferior, mientras que en el agua dibuja a una pareja intentando salvarse de las fauces del sanguinario animal.

Igual de expresivo que en los carteles anteriores es el retrato que Macario realiza de la actriz Deborah Winters en el cartel de la película *Tarántulas* (Kingdom of the spiders, 1977, John Bud Cardos). Pues, siguiendo un esquema piramidal, Macario sitúa en la parte superior central de la composición el rostro aterrado de la actriz que mira hacia

[75] Un cartel en el que se aprecia la luz y el color, ya que Mataix logra centrar la atención en el rostro de la joven por medio de carnaciones claras y suaves, acompañadas de amarillo claro en el pelo y verde suave en la parte superior de la vestimenta, una luminosidad que contrasta con la masa de pájaros negros que, a pesar de volar sobre ella, deja gran parte del cielo sin cubrir.

delante y bajo la misma, también mirando al espectador pero dándole la espalda a ésta, dibuja la gran tarántula encabezando un ejército de arañas que avanza sobre un suelo desértico.

4.8.3.5. Momias y zombis

A finales de los años cincuenta se retomó el interés por el tema de las momias, suscitado por el éxito alcanzado con la película *The mummy* (1932), dirigida por Karl Freund a principios de los años treinta, con filmaciones de nuevas secuelas, de las que nuestros cartelistas dieron buen testimonio en sus carteles y en ortos materiales de publicidad cinematográfica.

Un claro ejemplo de ello es el cartel que Macario diseña para la película británica *La momia* (The mummy, 1959, Terence Fisher). En su cartel, Macario centra la atención en dos espacios ya tradicionales en este tipo de carteles. En el primero coloca a la joven aterrada en el primer término, ocupando sólo la franja más baja del mismo. En el segundo, tras la joven, dibuja con un plano americano a la enorme momia andando hacia delante, a unos soldados que le disparan y al haz de luz que le atraviesa el abdomen proveniente del disparo del arma que porta uno de los militares.

En la década de los setenta, los carteles sobre esta temática adquirieron una atmósfera más tétrica, con claroscuros y escenas de interiores. Así encontramos carteles como el de la película *La sangre en la tumba de la momia* (Blood from the Mummy's Tomb, 1971, Seth Holt y Michael Carreras), sin firma, en el que, en el interior de una sala mortuoria, una joven levanta una especie de cuerno para clavárselo a la momia de una reina egipcia a la que se le ha amputado una mano; o el que diseña Jano para *El despertar* (The awakening, 1980, Mike Newell), en el que juega con los contrastes de luz y sombra, creando un corte radical entre la tumba de la momia, situada en primer término e iluminada tenuemente por unas lámparas funerarias, el fondo oscuro y el haz de luz que sale del centro del sarcófago y se proyecta con forma triangular en la parte superior, conteniendo los rostros aterrados de la pareja integrada por los actores Charlton Heston y Susannah York.

Por otra parte, la presencia de muertos vivientes en los filmes no solo producía miedo, sino también fascinación. De ahí que fuese otro de los temas desarrollados desde los

años treinta con cierta continuidad. Entre los carteles de las películas más destacadas de esta temática se encuentra el que Jano realiza para *La noche de los muertos vivientes* (Night of the living Dead, 1968, George A. Romero) (Ilustración 201). Un cartel muy descriptivo con algunos tópicos como la lápida, el cementerio, la calavera, la noche con plenilunio y el muerto moviendo la losa para salir de su tumba. Sin embargo, lo más impactante es el contraste que crea Jano con la pareja de zombis que mira de frente al espectador con aparente calma y la pareja de tamaño muy reducido que sale corriendo a toda prisa del cementerio[76].

Ilustración 201. La noche de los muertos vivientes, 1968, cartel de Jano.

Sin embargo, hubo carteles sobre esta temática más descriptivos, desde aquellos en los que los muertos atacaban a los humanos hasta en los que estos se defendían de los zombis con armas o con lo que se encontraban a su paso, creándose imágenes en situaciones de angustia y miedo pero, al mismo tiempo, inquietantes.

Por otra parte, para el cartel de la película británica *Condenados de ultratumba* (Tales from de crypt, 1972, Freddie Francis), Macario escoge como elemento persuasivo el esquema del retrato colectivo, agrupando a los personajes en torno a una gran calavera dibujada frontalmente. A la izquierda del enorme cráneo sitúa a una mujer que toca la lápida de un cementerio, bajo la misma a una vieja sentada en una silla, a la derecha a dos jóvenes asustadas, una debajo de la otra y, en la base, un brazo que sale del suelo.

Otra imagen muy común fue la de presentar a los humanos en actitud defensiva, portando armas u otros objetos para combatir estas epidemias de muertos vivientes. Así destaca el cartel de la película estadounidense *Zombi* (Dawn of the dead, 1978, George

[76] Un cartel en el que Jano recurre a la representación de la pareja de zombis enfrentándola al público, dándole una apariencia inmóvil pero al mismo tiempo más inquietante, ya que dibuja a los dos personajes de pie sin acabarles las piernas, a partir de las rodillas en la mujer y de los tobillos en el hombre, hasta hacerlas imperceptibles, con la intención de producir en el espectador la impresión de que los cuerpos están levitando y son de un tamaño más grande de lo que se imagina.

A. Romero), en el que Jano refleja esta actitud defensiva de los humanos. Sobre un fondo gris agrupa todas las imágenes en un bloque. En la parte central superior dibuja el rostro frontal incompleto de un zombi y delante del mismo, ocupando la parte baja del cartel, a tres hombres armados con rifles, acompañados de una joven asustada. También, aunque más desafiante que el anterior, en el cartel de *Zombie, el crepúsculo de los muertos vivientes* (1988), Macario dibuja a un humano disparando hacia delante una especie de metralleta, con dos motoristas armados de pequeñas dimensiones superpuestos sobre su cuerpo y en la parte superior, tras él, una hilera irregular de muertos vivientes que deambulan por la ciudad bajo un helicóptero que los sobrevuela.

4.8.3.6. Rostros del terror: asesinos y víctimas

Los carteles de cine acercaban los rostros del terror al público, anticipando el miedo que se pasaría en las salas con la proyección de las películas a las que hacían referencia. Una numerosa lista de personajes de diversos tipos protagonizaban las escenas de terror de cada velada y los carteles exponían sus rostros para que luego fuesen reconocidos a lo largo de las sucesivas secuencias de miedo en las que se dividía cada película. Rostros desfigurados, hombres sombra o invisibles, doctores terroríficos, monstruos humanos, entre otros, conformaban esa enorme lista de imágenes aterradoras que acompañaban y sobrecogían al púbico en cada sesión cinematográfica.

De esta temática encontramos a principios de los años sesenta el cartel que diseña Macario para el filme italiano *La máscara del demonio* (La maschera del del demonio, 1960, Mario Bava), en el que los personajes y el conjunto de las imágenes se concentran en el centro formando un solo bloque. En la parte superior, Macario sitúa los rostros de dos mujeres con sus cabezas en posición de tres cuartos sobresaliendo tras una calavera, la que está más a la derecha con un gesto de sorpresa y la de la izquierda dando un grito. Bajo éstas y el cráneo, Macario dibuja a un hombre misterioso que está agachado ante una sepultura abierta en medio de un cementerio[77].

[77] Un cartel muy descriptivo, con un esquema compositivo bastante denso, en el que Macario ha prescindido de la representación de las máscaras puntiagudas con las que enterraron a la pareja de brujos que se despiertan al abrir su tumba dos viajeros. Macario ha preferido sustituirlas aquí por la calavera que le da al conjunto de la composición, junto con el cementerio y las tinieblas de la noche, un aire misterioso y al mismo tiempo tétrico.

En el cartel y el programa de mano de la película italiana *Las tres caras del miedo* (I tre volti della paura, 1963, Mario Bava y Salvatore Billitteri) (Ilustración 202), Macario vuelve a recurrir a la composición centralizada, aglutinando en un solo bloque los rostros de los tres personajes. Así, en una composición oval, Macario incluye en la parte baja el enorme rostro del actor Boris Karloff con gesto muy serio y a su lado el rostro aterrado de uno de los tres personajes femeninos que se cubre parte de la cara con sus manos. Encima de ambos dibuja una pequeña calavera y, al lado de ésta, el rostro de otra actriz caracterizada como vampira y en lo alto, cerrando el bloque, el rostro de un espectro femenino. Sin embargo, en el programa de mano solo se incluyen los rostros de las tres mujeres con expresiones más serias al estar resueltas a base de manchas negras sobre el fondo rojo y no de forma hiperrealista como en el cartel[78].

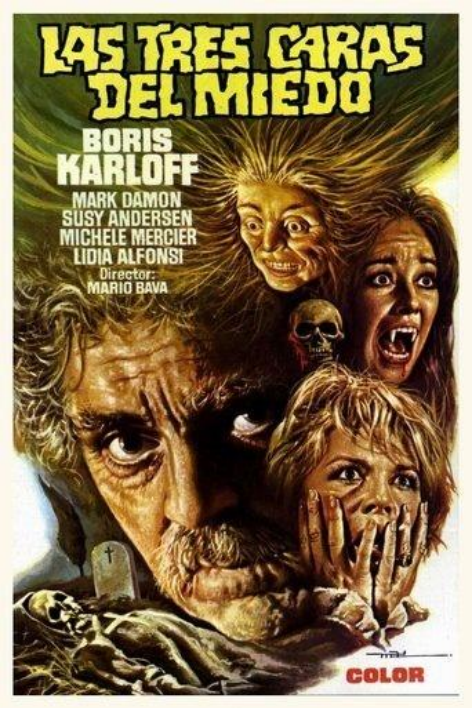


Ilustración 202. Las tres caras del miedo, 1963, cartel de Macario (Mac).

Otro cartel que contiene la síntesis de las narraciones de miedo es el que Soligó diseña para la película *Historias de Terror* (Tales of terror, 1962, Roger Corman)[79] en el que recurre a la composición mixta, dividiendo la superficie del mismo en tres franjas. En la franja más alta, que ocupa sólo el cuadrante superior derecho, sitúa el dibujo de un caserón con el cementerio y un árbol sin hojas delante. En la de en medio, más grande que las otras dos, agrupa en una alineación en diagonal los rostros de los actores Vincent Price, que encabeza la misma por la derecha, seguido de Basil Rathbone y, en el extremo, ocupando la esquina inferior izquierda y de menor tamaño que los otros dos, el de Peter Lorre. Además, justo delante de los dos primeros y de tamaño muy reducido, a modo de

[78] Tanto en el cartel como en el folleto de mano, Macario intenta sintetizar el contenido de las tres historias de terror de esta película con tres mujeres amenazadas por llamadas misteriosas, vampiros en las estepas rusas y sangrientas venganzas.

[79] Película basada en tres relatos de Edgar Allan Poe, en la que el actor Vincent Price es protagonista de los tres episodios. De ahí que aparezca en el cartel de Soligó retratado al menos tres veces, una de ellas caracterizado con forma espectral.

collage pictórico, incluye la imagen de una mujer portando un candelabro con una vela encendida. Finalmente, en la franja más baja, introduce dos viñetas con imágenes que hacen referencia a dos de las historias. En la primera dibuja un espectro con variaciones cromáticas de blanco y gris y en la segunda una escena en la que el actor Peter Lorre contempla, a través del vano de un muro, a los actores Vincent Price y Debra Paget que se encuentran atados por las manos a unos grilletes que cuelgan del techo.

Otras historias que aterraban al público en las pantallas de cine eran las que mostraban a personajes misteriosos y a malvados doctores que poseían grandes habilidades para disfrazarse, valiéndose de la telepatía y la hipnosis para atacar a sus víctimas.

Un ejemplo de carteles de estas películas lo encontramos en el afiche que Jano diseña para la película *Las garras invisibles del Doctor Mabuse* (Die unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse, 1962, Harald Reinl), en el que recurre al modelo de retrato de personaje desafiante, con el plano medio largo en posición de tres cuartos del agente Joe del FBI (Lex Barker), colocado en primer término con una pistola y tras él, ocupando más de la mitad superior de una alineación oval, dibuja el rostro del Dr. Mabuse (Wolfgang Preiss), camuflado con un pañuelo en los ojos y un sombrero, seguido de un personaje tenebroso y de una joven a la que éste desea eliminar, bajo el dibujo de una mano transparente que los abarca a los tres.

También se puede apreciar la maldad de estos individuos en el retrato que realiza Jano del doctor Schreck en el cartel del filme británico *Doctor Terror* (Dr. Terror's house of horrors, 1965, Freddie Francis), en el que prescinde de la presencia de otros personajes que aparecen en la película, centrando la atención en el protagonista del mismo, el Dr. Schreck (Peter Cushing), dibujándolo con un plano medio frontal sentado tras una mesa con el gesto serio y la vestimenta siniestra y mirando al frente mientas baraja las cartas del tarot que les suele echar a sus víctimas. Y, tras él, Jano dibuja varios objetos que denotan terror como un murciélago, una mano, un féretro y una máscara.

Otros carteles muestran a personajes que sembraban el terror como: 1) el cartel de la película británica *El monstruo del terror* (Die, monster, die, 1965, Daniel Haller), en el que Jano alinea las imágenes en un plano diagonal, con un hacha acabada en punta señalando a una joven que yace en el suelo y en el centro, sobrepasando una ventana

ojival, dibuja el rostro espectral del patriarca familiar (Boris Karloff) que esconde el secreto ancestral de la familia; 2) el de la película *El terror de los Tongs* (The terror of the Tongs, 1961, Anthony Bushell), en el que Macario dibuja la cabeza sin cuello del personaje siniestro (Christopher Lee) mirando fijamente hacia el espectador, acompañado de los símbolos de la Sociedad Tong del Dragón: el dibujo de un enorme dragón, una mano y un hacha; 3) el del filme británico *El monstruo* (I, monster, 1971, Stephen Weeks), en el que la Mcp divide su superficie en dos bandas horizontales, la mitad superior totalmente oscura con el título y los créditos en amarillo y la inferior con el plano de detalle frontal de la cara del malvado Dr. Marlowe (Christopher Lee) y el cuerpo tendido en el suelo de una de sus víctimas. Todos estos carteles poseen un denominador común: el retrato del protagonista resuelto con un primer plano o un plano de detalle, mostrando solo su cabeza o una parte de su cuerpo pero sobre todo, la cabeza sin cuello, siguiendo el modelo de algunos retratos de los años cincuenta que en este caso podrían responder al interés de mostrar los rasgos psicológicos de los asesinos.

Ilustración 203. Psicosis, 1960, cartel de Macario (Mac).

Por otra parte, las carteleras de cine a partir de los años sesenta no solo dieron el protagonismo a las imágenes de esos asesinos creados por la tradición cinematográfica, sino también a nuevos perfiles más actuales, integrados por psicópatas y asesinos en serie y, sobre todo, al miedo que producía la contemplación del terror en los rostros de sus víctimas o las escalofriantes visiones de sus asesinatos incluidos en los carteles y demás medios publicitarios. Así, en estos nuevos carteles, se podían contemplar:

1) Los rostros y las acciones de los psicópatas y asesinos en serie.

Un claro ejemplo de ello son los dos trabajos publicitarios que Macario diseña para la película *Psicosis* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock) (Ilustración 203), en los que incluye tanto al asesino como a la víctima. En el primero, Macario juega con el color como aliado, así como con la distribución y posición de los personajes retratados. Sobre un fondo negro dibuja en la parte superior el arma asesina con una tira blanca y puntiaguda

que llega hasta el centro del cartel, quedando la parte oscura a la izquierda y, a la derecha del mismo, de espaldas pero girando la cabeza hacia el frente, el rostro aterrado de Marion Crane (Janet Leigh), con predominio de colores cálidos y luminosos. Y, debajo del personaje femenino, ocupando más de la mitad inferior del cartel, Macario dibuja el rostro atormentado del asesino, el joven Norman Bates (Anthony Perkins), cubriéndose la boca con la mano derecha, mientras que con la izquierda intenta ocultar parte de su rostro como queriendo evitar que el público sea testigo de su atrocidad.

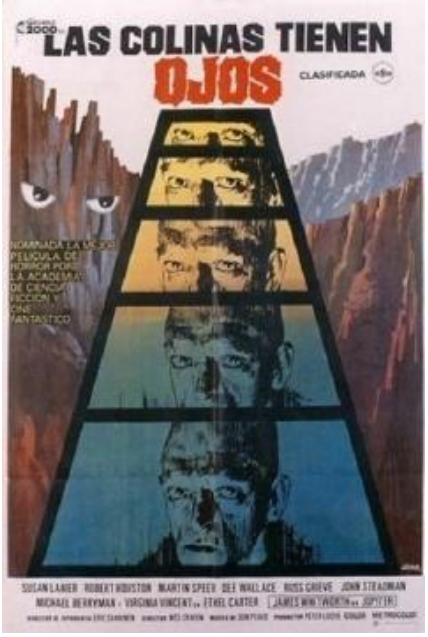


Ilustración 204. Las colinas tienen ojos, 1977, cartel de Jano.

Para el cartel de la película británica *Las manos del destripador* (Hands of the ripper, 1971, Peter Sasdy), Macario escoge la fórmula de retrato individual, presentando el rostro frontal de una mujer con la mano izquierda fijada con alfileres sobre el ojo del mismo lado. Modelo de retrato individual que también escoge para la carátula de cinta de vídeo de la película estadounidense *Muerte en el espacio* (Death in space, 1974, Charles S. Dubin), aunque en este caso menos cruento que el anterior, ya que presenta a un astronauta asesinado flotando entre la tierra y su nave espacial en medio de la soledad del cosmos.

De estas imágenes más suaves se pasó también en la década de los setenta a otras más terroríficas, debido a la irrupción en las pantallas de asesinos despiadados y caníbales. Así encontramos películas de asesinos que asaltan a sus víctimas en carreteras y parajes naturales, en las que la supervivencia se convierte en un drama terrorífico para sus víctimas. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el cartel que Jano realiza para el filme de culto *Las colinas tienen ojos* (The hills have eyes, 1977, Wes Craven) (Ilustración 204), una película en la que una familia que sufre una avería en su vehículo en medio del desierto tiene que sobrevivir al ataque de una siniestra familia de caníbales. En su diseño, Jano prescinde de las víctimas y, en este caso, repite el plano de detalle casi frontal del rostro de uno de los caníbales de esa familia de asesinos. Para ello coloca esa imagen de forma reiterada dentro de cada una

de las cinco piezas de un fragmento de cinta de proyección que ubica en el centro de la composición, como si fuera una colina más, haciéndola rodear por las paredes montañosas del desierto que a su vez poseen un par de ojos.

Más terroríficas y cruentas son las imágenes contenidas en otros carteles que tratan el canibalismo, en los que se dibuja de forma explícita a estos seres comiéndose parte de sus víctimas. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en los carteles de las películas de gore italianas *Mundo caníbal* (Ultimo mondo cannibale, 1977, Ruggero Deodato) y *Holocausto caníbal* (Cannibal Holocaust, Ruggero Deodato), ambos diseñados por Macario con una técnica muy hiperrealista.

2) Las agresiones, los objetos punzantes y las víctimas.

A partir de los años setenta se tuvo cierta predilección por llevar al cartel aquellas escenas que reflejaban acciones cruentas y aterradoras, mostrando en ocasiones no solo el arma ensangrentada o la víctima yaciendo en el suelo, sino también el propio asesinato. Eran imágenes que reflejaban la nueva apuesta del cine por este tipo de películas en las que se ponía de manifiesto tales hechos.

Así encontramos la imagen de una mujer de negro que coloca un cuchillo en el cuello de una joven, mientras otra que se encuentra debajo se sobrecoge de dolor y una tercera que hay encima observa el acto aterrada, en el cartel de la película británica *Te espera la muerte querida* (Fanatic, 1965, Silvio Narizzano); la de la mano del asesino empuñando un cuchillo ensangrentado y la víctima tendida en el suelo con un corte en el cuello, en el cartel que Jano diseña para la película italiana *El pájaro de las plumas de cristal* (L'uccello dalle piume di cristallo, 1970, Dario Argento); la de un hombre yacente en el suelo y una mujer con un cuchillo levantado tras clavárselo en el cuello, en el cartel que realiza Jano para el filme italiano *Todos los colores de la oscuridad* (Tutti i colori del buio, 1972, Sergio Martino); la de una presencia asesina con vestimenta femenina amenazando con un cuchillo ante el enorme rostro aterrado de una joven, en el cartel que Jano dibuja para la película italiana *La muerte camina con tacón alto* (La morte cammina con i tacchi alti, 1971, Luciano Ercoli); la de una mano empuñando unas tijeras ante la aterrada mirada de una mujer, en el cartel que Macario diseña para el filme estadounidense *Pesadilla en la nieve* (You'll like my mother, 1972, Lamont

Johnson); o la de unas manos que aprietan el cuello de una víctima aterrada, en el cartel que Jano diseña para la producción británica *Miedo en la noche* (Fear in the night, 1972, Jimmy Sangster).

3) El rostro de las víctimas.

Hubo carteles cuyo diseño se centraba en la presentación del rostro aterrado de las víctimas como atractivo publicitario, llenándose las vallas y muros de rostros angustiados. Así, de las décadas de los sesenta y setenta, destacan carteles como el que muestra el grito de angustia y miedo de la actriz Doris Day en el thriller de intriga *Un grito en la niebla* (Midnight Lace, 1960, David Miller), en el que Macario dibuja su rostro casi frontal tras unas rejas, y en los extremos del lateral derecho incluye una escena de una pelea entre dos hombres en la parte superior y la de un hombre andando por la calle, con una torre y la ciudad al fondo en la inferior; el del grito angustiado de la actriz Joan Crawford de la película *Jugando con la muerte* (I Saw What You Did and I Know Who You Are!, 1965, William Castle), en el que Jano sitúa el rostro y la cabeza de ésta, de color rojo y trazos negros, en la parte baja, acompañada de otra imagen en claroscuro de ella aterrada con las manos en el rostro y una tercera en silueta violeta, defendiéndose de la agresión de un hombre; el que muestra el rostro aterrado de una víctima que está siendo agredida de la película *Pánico en el bosque* (Assault, 1971, Sidney Hayers), en el que Jano sitúa a una joven presa del pánico tendida en el suelo bajo las manos de su agresor; o el que Macario dibuja de la actriz Mia Farrow aterrada para la película *Terror ciego* (Blind terror, 1971, Richard Fleischer), en el que solo incluye las piernas del agresor ante el cadáver de una joven que se encuentra tendida sobre una cama.

4.8.3.7. Personajes fantasmagóricos y mansiones siniestras

A partir de los sesenta, los cartelistas continuaron presentando en sus carteles las imágenes de los personajes fantasmagóricos con un estilo cada vez más realista, dejando a un lado las apariciones fantásticas que en ocasiones formaban parte de la composición pero como elementos añadidos a la misma.

De la temática de personajes sobrenaturales, encontramos carteles como: 1) el del filme alemán *El hombre invisible* (Der unsichtbare, 1963, Raphael Nussbaum), en el que Jano

recurre al dibujo del rostro de una joven aterrada sobre el que superpone la silueta transparente del personaje invisible, delimitándola solo con contornos blancos que destacan del fondo rojo del mismo; 2) el de la película *Lemora* (Lemora: a child's tale of the natural, 1973, Richard Blackburn) (Ilustración 205), en el que Macario dibuja a una joven rodeada de una calavera, vampiros y otros personajes extraños; el de *La niebla* (The fog, 1980, John Carpenter), en el que Macario dibuja a una mujer presa del pánico y tras ella, un espectro cadavérico que la amenaza en medio de una enorme niebla que invade el mar; el de la película italiana *Phenomena*, dirigida por Dario Argento en 1984, en el que Jano refleja los poderes paranormales de telequinesia y telepatía de una joven que desenmascara a la vez a un sádico que aterroriza a sus compañeras y el terrible secreto que encierran las paredes de la academia en la que suceden los brutales asesinatos. Jano dibuja a la joven en trance en la parte baja del cartel y en la superior sitúa dos manos de las que sale la energía que recibe ésta.

Ilustración 205. Lemora, 1973, cartel de Macario (Mac).

Desde la década de los cincuenta hubo también una gran predilección cinematográfica por la temática de las edificaciones siniestras como lugares donde se producían terribles crímenes. Así, en los carteles que se hicieron de algunas de estas películas, se incluyeron estas circunstancias, tanto en los títulos como en las imágenes que representaban o sintetizaban sus contenidos.

Un ejemplo de esta temática es el cartel que diseña la Mcp para la película *Los crímenes del museo de cera* (House of Wax, 1953, André De Toth), en el que se centra la atención en una misma alineación vertical, con el escultor (Vincent Price) tendido en el suelo del museo, mientras que las llamas prenden en una de las figuras que hay tras él en la parte superior.

En el cartel sin firma de *El péndulo de la muerte* (The Pit and the pendulum, 1961, Roger Corman), el cartelista escoge la escena en el sótano del castillo, en la que muestra como un siniestro personaje tortura a un hombre que está atado con cadenas sobre una

lápida, mientras que son observados por la cabeza flotante de un espectro femenino con gesto de satisfacción.

Hay una serie de carteles que reflejan estos lugares siniestros como el de *Horror en la mansión Fordyke* (The black torment, 1964, Robert Hartford Davis), en el que Jano dibuja en medio de unos jardines a una dama vestida de blanco con el rostro cubierto por un velo y a un hombre que la sigue a distancia; el de *El teatro de la muerte* (Theatre of death, 1967, Samuel Gallu), con una joven que huye aterrada y tras ella la imagen de un asesino que levanta un puñal; el de *La horrible noche del baile de los muertos* (Nella stretta morsa del ragno, 1971, Antonio Margheriti), en el que Jano dibuja casi frontalmente a una pareja en el cuadrante inferior derecho y tras ella el baile macabro de tres parejas de cadáveres en el lúgubre salón de un castillo encantado, bajo una enorme mano abierta con dos ojos en su palma; el de *La mansión de los crímenes* (The house that dripped blood, 1971, Peter Duffell), en el que Montalbán reúne las imágenes en un bloque central, con el busto frontal de una vampira que lleva una bandeja con una cabeza de hombre decapitada.

Ilustración 206. Refugio Macabro, 1972, cartel de Macario (Mac).

Sin embargo, a partir de los años setenta, comenzaron a presentarse estos carteles con fondos muy diferentes. Por una parte se continuó con los carteles de fondos policromados, con colores claros y oscuros y por otra se fueron introduciendo cada vez más los de fondos negros que le daban a estos una apariencia fotográfica al centrarse más la atención sobre los personajes y los detalles que en los anteriores.

Ejemplos de carteles de terror con el fondo oscuro en la parte superior y claro en la inferior los encontramos en el afiche de la película italiana *El diablo se lleva los muertos* (Lisa e il diavolo, 1973, Mario Bava, Alfredo Leone), en el que Jano realiza un retrato de grupo, dibujando en el centro a una joven (Elke Sommer) que corre hacia delante despavorida y tras ella el rostro de color rojo de un personaje (Telly Savalas) que la observa con malicia y alrededor de la misma dibuja los rostros de varios personajes que completan esta composición mixta. También, con la

mitad superior oscura y la inferior totalmente clara, está el cartel que realiza Montalbán para el filme *Pánico en el Transiberiano* (Horror express, 1972, Eugenio Martín), en el que mezcla los retratos de personajes a los que les ha aplicado colores con otros dibujados únicamente con trazos en torno al rostro aterrado de una mujer.

Ilustración 207. La maldición del altar rojo, 1968, cartel de Esc.

Sin embargo esta policromía se hizo cada vez más oscura hasta quedarse el fondo completamente negro en los carteles de terror desde mediados de los setenta. Ejemplos de ello los encontramos en carteles como el que realiza Macario del filme británico *Refugio Macabro* (Asylum, 1972, Roy Ward Baker) (Ilustración 206), en el que, sobre el fondo completamente oscuro, dibuja el plano de detalle de un rostro femenino aterrado, tan solo con la frente, la nariz, los ojos y la boca abierta de la que sale el siniestro asilo; el de la enorme calavera con un edificio encima, también sobre un fondo totalmente negro, en el cartel que diseña Macario para la película de producción británica *La leyenda de la casa del infierno* (The Legend of Hell House, 1973, John Hough); o el cartel sin firma de la película estadounidense *Pesadilla diabólica* (Burnt Offerings, 1976, Dan Curtis), en el que el cartelista divide el mismo en dos mitades de fondo oscuro, situando en la de la derecha los retratos individuales del matrimonio dueño de una mansión encantada, uno debajo del otro en medio de tiras punzantes y en la de la izquierda, el cuerpo de un hombre cayendo del tejado de la casa.

4.8.3.8. Maldiciones y entes diabólicos

A partir de mediados de los sesenta los carteles que trataban la temática de las maldiciones comenzaron a hacerse cada vez más hiperrealistas, llegando sus imágenes a prescindir de elementos fantásticos y a dibujarse cada vez más sobre fondos oscuros, con lo que llegaron a alcanzar un alto grado de realismo.

Entre los ejemplos más claros encontramos los carteles que Esc realiza para las películas británicas *La maldición de la calavera* (The skull, 1965, Freddie Francis) y *La maldición del altar rojo* (Curse of the Crimson Altar, 1968, Vernon Sewell) (Ilustración 207). En el primero dibuja sobre un fondo oscuro y tenebroso al profesor Christopher Maitland, un coleccionista de antigüedades con tendencias ocultistas, intentando clavarle un cuchillo a la calavera que quiere apoderarse de él, junto a los rostros aterrados de una mujer y una joven. En el segundo, con un ambiente muy parecido al anterior, Esc dibuja al viejo actor Boris Karloff señalando a una joven que está atada a una mesa de sacrificios y a una bruja que se acerca a ella con un punzón en las manos, mientras que en la parte baja incluye a otro personaje que se mueve entre unas llamas y, en la superior, a dos figuras encapuchadas que observan la escena.

Finalmente, de *La semilla del diablo* (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski), Jano realiza un diseño que se aleja considerablemente de otros carteles de ésta película. Pues en un soporte de formato horizontal cubre de amarillo el rostro frontal de Rosemary (Mia Farrow) y el de tres de los personajes del filme, creando de esta manera unas imágenes en las que las zonas en sombra de las mismas acaban formando parte del fondo oscuro.

CAPÍTULO V.

CONCLUSIONES

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES

Ilustración 208. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, Mari Trini Morales.

5.1. Valoraciones

Una vez que hemos llevado a cabo el presente trabajo de investigación se presenta el momento de comprobar si la hipótesis planteada en el conjunto del estudio se verifica. Igualmente hemos de comprobar el nivel de consecución de los objetivos propuestos.

En primer lugar, recordamos que la hipótesis de partida la planteábamos de la siguiente manera: El tratamiento dado por los cartelistas españoles de la posguerra y de la segunda mitad del siglo XX al retrato nos lleva a situar la calidad, originalidad, plasticidad y creatividad de sus obras al mismo plano internacional en el que se encuentran valorados sus homólogos extranjeros.

En este sentido, cabe destacar que la participación de los cartelistas españoles en la producción de carteles y otros materiales publicitarios sobre películas extranjeras desde los años cuarenta hasta bien entrados los ochenta, con el dibujo como base compositiva y el retrato como primer reclamo publicitario, ha sido una constante como reflejamos en

el transcurso de esta investigación y especialmente en los capítulos tres y cuatro. Una labor que abarcó más de cuarenta años, durante los que tuvieron que hacer frente, tanto a las exigencias de las productoras y estudios publicitarios como a los controles de la censura de la dictadura franquista.

Estos cartelistas, tanto Jano, Macario (Mac), Soligó, la firma Mcp, Albericio…, como otros citados y aquellos que de forma anónima confeccionaron numerosos carteles, han contribuido con sus trabajos al engrandecimiento de la historia del cartel de cine a nivel nacional e internacional. La singularidad y originalidad de muchos de sus trabajos ha quedado patente en el transcurso de nuestra investigación, como reflejamos en el capítulo El retrato en los carteles de cine de los cartelistas españoles. De 1940 a 1980, en el que, además de las recreaciones plásticas, como por ejemplo la del cartel de la película *Agente 007 contra el Dr. No* (Dr. No, 1962, Terence Young) (Ilustración 208), en las que hemos intentado reproducir el proceso de confección de algunos de sus carteles, presentamos el tratamiento que estos le dieron al retrato de las estrellas cinematográficas en los mismos, en cada uno de los siete bloques temáticos que hemos escogido. Pues, en muchos casos, los diseños realizados por nuestros cartelistas en los carteles y programas de mano de esas películas extranjeras se diferenciaron en casi todo de los promovidos por las grandes productoras internacionales, superándolos incluso en originalidad y belleza; mientras que, en otros, solo lo hicieron en algunos aspectos parciales, aunque mejorando sus composiciones.

Por otra parte, hemos de destacar que este trabajo de investigación lo hemos centrado en los retratos que los cartelistas españoles realizaron de las estrellas de cine en sus carteles y materiales publicitarios de películas extranjeras, correspondiendo con un largo periodo que abarcaba desde los años cuarenta, con la posguerra Civil Española y la larga etapa de la dictadura franquista, hasta el establecimiento de la democracia a finales de los setenta y principios de los ochenta. Un largo periodo que comenzaba en los años cuarenta, aunque la mayoría de los carteles y programas de mano de las películas de esa década se realizaron en la de los cincuenta, ya que en España su estreno se producía siempre con unos años de retraso con respecto al de los países de origen.

Sin embargo, el volumen de carteles más numeroso corresponde a la segunda mitad del siglo XX, de los años cincuenta a los ochenta, ya que es la etapa en la que la mayoría de

los cartelistas citados realizó su producción. Pues algunos, como Soligó y Ramón, ya venían haciéndolo desde los años treinta y otros que iniciaron su labor a mediados de los cuarenta, como Jano y la firma Mcp, la desarrollaron, junto a otros como Macario, Albericio, Montalbán, Esc y Hermida en los treinta años siguientes.

No obstante, aunque la investigación la hemos centrado en ese periodo que iba de los años cuarenta a los ochenta del siglo pasado, hemos considerado las etapas previas, o sea los precedentes, como partes de la misma, ya que el retrato en el cartel de cine ha sido una constante desde los mismos inicios del cinematógrafo. Así, en los años veinte, nuestros cartelistas comenzaron a desligar el retrato de las escenas costumbristas, llegando a finales de la década incluso a presentar a las estrellas con la misma caracterización que en los carteles de Hollywood. Una especialización que se consolidaría en los años treinta, sentándose las bases del retrato en el cartel de cine de los cuarenta años posteriores y que ha sido el eje central de esta investigación.

Por otra parte, para el estudio de los carteles de cine y otros materiales de publicidad cinematográfica de las distintas partes de esta investigación, hemos procedido, en primer lugar, a la recopilación de libros, tesis, catálogos, revistas y otras publicaciones que hacían referencia a los mismos, aunque para algunas temáticas como el wéstern o el péplum hemos recurrido a fuentes más específicas.

En este sentido, queremos destacar el gran vacío existente en cuanto a fuentes documentales que traten el tema del retrato en el cartel cinematográfico. De ahí que la mayor parte del material que hemos utilizado esté basado en la recopilación de imágenes de carteles y otros materiales gráficos extraídos de internet.

Para paliar ese vacío documental y la confusión que hay en cuanto a las fechas de publicación de los carteles, hemos optado por escoger las de la realización de las películas, aunque tampoco éstas las podemos considerar como datos fiables. En aquellos casos en los que el cartel o programa de mano llevaba explícita la fecha del estreno o de la reposición de la película, hemos hecho constar ese dato en la información aportada sobre el mismo. Además, hay carteles que se han relacionado con una fecha determinada en función de los estilos y las técnicas empleadas, ya que muchos de los

que hacían referencia a las películas de los años treinta y cuarenta fueron realizados en los sesenta y setenta con motivo de su reposición en los cines españoles.

En este sentido, queremos también resaltar el hecho de que muchas de las imágenes que hay hoy de los carteles de cine no se corresponden con el original de la película sino con programas de mano y reproducciones en formato más pequeño de los mimos, como guías o cubiertas de VHS o DVD, que nos han aportado una información valiosísima sobre su contenido, haciéndonos una idea de lo que pudo ser en su momento. Pues, tras las proyecciones de las películas, muchos carteles se desechaban, dejando de cumplir con su misión propagandística. De ahí su corta existencia y una de las razones que explican que se hayan conservado tan pocos ejemplares. En estos casos hemos optado por incluir este material publicitario, de tal manera que garantizase la pervivencia de ese arte en las mentes de todos y, al mismo tiempo, enriqueciese los tópicos escogidos.

Por otra parte, a lo largo de nuestro estudio del retrato en los carteles de cine, hemos seleccionado aquellos materiales que más se adecuaban al tópico escogido, aunque en algunos casos hemos recurrido a un mismo cartel en diferentes momentos de la investigación, en dos o más tópicos, siempre buscando aquellos aspectos técnicos y estéticos que hacían más referencia a los mismos, sin que con ello se repitiera su contenido. En otras, hemos seleccionado y hecho uso de diferentes carteles de un determinado cartelista, realizados sobre un mismo filme, para mostrar su originalidad y su capacidad creadora.

Los criterios de búsqueda los hemos centrado principalmente en los autores y en función de los tópicos escogidos, atendiendo a un género, una década o un estilo determinado.

No obstante, en muchos apartados de algunos tópicos, hemos incluido carteles y programas de mano de géneros diferentes, como en los casos del retrato femenino e infantil en la publicidad cinematográfica, ya que su planteamiento y desarrollo iba más allá de los aspectos específicos y concretos de un determinado género cinematográfico. Un recurso que ha contribuido también al enriquecimiento de nuestro enfoque teórico-práctico al mostrar de forma creativa, tanto las temáticas de carácter monográfico como las más generales.

La metodología que hemos empleado a lo largo de todo el proceso de investigación ha sido holística, teniendo en cuenta que en este tipo de estudio había diez holotipos[80], los cuales han derivado de los diez objetivos básicos: investigación exploratoria, descriptiva, analítica, comparativa, explicativa, predictiva, proyectiva, interactiva, confirmatoria y evaluativa. Estos holotipos han estado ligados en una secuencia continua y, al igual que los objetivos, cada holotipo de mayor profundidad contenía los anteriores; siendo fases de un proceso permanente, en el cual la realización de cada holotipo ha abierto paso al siguiente. Por lo que nuestra investigación, centrada en el uso del retrato por los cartelistas españoles (de 1940 a 1980) en los carteles de películas extranjeras como base técnica y reclamo publicitario del cartel de cine y las recreaciones plásticas creadas durante este proceso de estudio plástico y visual -objetos principales de esta investigación-, ha obedecido a ese interés antropológico, cultural, estético y artístico que nos ha animado a usar e implementar esta serie de técnicas y estrategias de conocimiento histórico y documental, que las hemos materializado en:

1) Los aspectos descriptivos de los carteles y de otros materiales de publicidad cinematográfica con los que hemos destacado los cambios históricos y las relaciones dialécticas de la representación del retrato de las estrellas cinematográficas en los afiches, desde las fases precedentes hasta la larga etapa, objeto de nuestro estudio, que abarca de 1940 a 1980.

2) El análisis deconstructivo de los carteles para su comprensión en sus dimensiones denotativa y connotativa, o su carácter sistémico, en relación a su composición con base técnica en el dibujo como en la de su recreación plástica a través de la pintura.

3) La inclusión del método comparativo, en cada uno de los siete bloques temáticos centrales de nuestra investigación, tanto en su dimensión diacrónica, en la que hemos resaltado la evolución del retrato en los carteles de un mismo tópico a lo largo de las diferentes décadas del periodo de estudio, de 1940 a 1980, como en su dimensión sincrónica, en la que hemos comparado la singularidad y originalidad de los modelos escogidos con los de sus homólogos extranjeros; así como su relación con los métodos deductivos e inductivos, con los que ampliábamos dicha información con la

[80] HURTADO DE BARRERA, J. (2011). ¿Investigación holística o comprensión holística de la investigación? (Fecha de consulta: 18/06/2013). http://investigacionholistica.blogspot.com.es.

contextualización de los aspectos más concretos de los mismos e informábamos de las características técnicas y de estilo a partir del estudio del retrato en determinados materiales de publicidad cinematográfica.

4) La persistencia de otros métodos prospectivos, estéticos, plásticos y constructivos que hemos materializado en el desarrollo de la parte práctica de esta investigación, con las recreaciones plásticas de algunos carteles de cine con las que hemos iniciado cada uno de sus bloques temáticos.

En cuanto al análisis de cada cartel o material publicitario nos hemos basado en dos unidades de estudio: una de carácter iconográfico y otra de tipo argumental. Pues, en este caso, la investigación la hemos centrado en su totalidad más en los mensajes visuales relacionados con los aspectos gráficos y plásticos que en los textuales. Así, en la unidad de carácter iconográfico hemos tenido en cuenta la utilización del retrato como recurso principal, destacando en cada caso la forma de representación del mismo en distintos planos, la posición escogida, la ubicación en el soporte, la cantidad de apariciones, el tamaño, la proporción y el tratamiento del color aplicado, además de la inclusión de otras imágenes complementarias como ambientaciones, ilustraciones, dibujos o fotografías. En la de tipo argumental, hemos tenido en cuenta la caracterización de los personajes retratados en relación con el argumento de las películas a las que hacían referencia, así como el parecido existente con las estrellas cinematográficas que los encarnaban en las distintas secuencias.

Respecto a los objetivos planteados para esta investigación hemos de afirmar que se han cumplido en un alto porcentaje, ya que hemos estudiado las características técnicas y formales de los retratos de los personajes de las películas extranjeras realizados por los cartelistas españoles, no solo en los bloques centrales de esta investigación que presentaban a los de la posguerra y a los de la segunda mitad del siglo XX, analizando su arte a través de las siete temáticas escogidas, sino también los dedicados a los precedentes (los de los años veinte y treinta), porque considerábamos fundamental su estudio para la comprensión de la evolución del retrato en el cartel de cine con el dibujo como base compositiva del mismo.

Igualmente, a lo largo de toda la investigación, hemos detallado los recursos estéticos y plásticos, así como los aspectos técnicos y compositivos empleados por cada uno de los cartelistas en sus carteles y otros materiales gráficos de publicidad cinematográfica.

Por otra parte, cabe destacar el alcance que pueda tener el material que hemos elaborado en la parte teórico-práctica de esta investigación (recreaciones plásticas y dibujos preparatorios de carteles), sobre todo, en la sensibilización de otros estudiantes y artistas por mantener de forma plástica la pervivencia de este arte que comenzó a desaparecer en los años noventa del siglo pasado al escogerse otra forma de elaboración de los carteles basada en la fotografía digital.

Finalmente, esperamos que esta pequeña aportación teórico-práctica sobre el cartel cinematográfico, basado en el dibujo y el retrato como recursos estéticos y plásticos, haya podido contribuir, de alguna manera, a suscitar el interés por el mismo. Pues, cabe destacar que, como resultado de esta investigación, queda la producción de una breve historia del cartel de cine sobre películas extranjeras que puede propiciar el conocimiento de esta estética a quienes en un futuro cercano se aproximen a su estudio o creación.

5.2. Investigación práctica y su aportación a las Bellas Artes

En el capítulo 4 de esta investigación teórico-práctica sobre El retrato en los carteles de cine de los cartelistas españoles. De 1940 a 1980, además de la descripción de los materiales de publicidad cinematográfica realizados por estos dentro de las temáticas del retrato, hemos incluido, como centros de interés y generadores de las mismas, las descripciones y las reflexiones correspondientes a las recreaciones plásticas que sobre algunos modelos escogidos hemos ido dibujando y pintando a lo largo de esta experiencia artística, a las que les hemos conferido la estructura y la estética del cartel pintado, intentando con ello situarlas entre la pintura de caballete y el cartel impreso.

No obstante, en este apartado de las conclusiones, presentamos la recapitulación de esta investigación artística centrada en la configuración plástica y visual del cartel de cine, acompañada de un dossier fotográfico de las recreaciones plásticas que hemos pintado,

en las que destacamos cada obra en su conjunto y su dibujo preparatorio, junto con algunos detalles o partes del proceso de ejecución de las mismas, con objeto de hacer una valoración global de éstas desde la perspectiva de las Bellas Artes.

Por tanto, a la hora de enfocar este estudio hemos considerado fundamental destacar la premisa de que el retrato ha sido y sigue siendo el principal elemento de reclamo publicitario en el cartel de cine y, aunque se haya presentado con diferentes estilos, el realista ha sido el que más se ha utilizado a lo largo de los cuarenta años en los que se centra nuestra investigación teórico-práctica. De ahí que, en cada una de estas recreaciones plásticas, la imagen preferente o central de las mismas haya sido el retrato del protagonista, tanto en solitario como formando pareja o siendo acompañado de otros actores de reparto, pero destacando por encima de ellos. Además de su ejecución técnica, el parecido y el reconocimiento del actor o de la actriz los hemos tenido en cuenta, en cada uno de los retratos que hemos pintado, como uno de los principales objetivos de las recreaciones plásticas y visuales, siguiendo siempre tanto intereses estéticos y compositivos como emocionales, en relación a su autenticidad con respecto a los modelos escogidos. Pues tenemos tendencia a valorar emocionalmente, como afirma MARÍN VIADEL (2012: 28): *El carácter de autenticidad y la sensación de realidad que se propicia cuando en una obra artística reconocemos personajes individuales y lugares concretos a través de sus cualidades distintivas*.

En este sentido, en la realización de las (re)creaciones plásticas, siguiendo los Métodos de Investigación Artística en Bellas Artes, hemos priorizado los elementos icónicos y estéticos de las imágenes de los carteles incluidas en las mismas, atendiendo a:

1) Fuentes, estilos, técnicas y uso del color en los modelos escogidos, tales como:

a. Fuentes de inspiración:

- Colecciones enteras de fotogramas sobre un mismo filme.

- Press-books, programas de mano, carteles, carátulas de vídeo o de DVD y carteles sobre el filme o filmes de la misma temática, realizados por cartelistas españoles y extranjeros.

- Fotogramas extraídos de la película.

- Carteles, dibujos, plumas de prensa y otros materiales de publicidad cinematográfica realizados por el autor del modelo escogido.

- Visionado de películas, tráileres…

- Información sobre el género y el contenido de las películas: comentarios, críticas, fichas del doblaje…

- Información sobre los actores retratados: biografías, fotos…

b. Estilos.

- Realismo mágico: estilo predominante en la mayoría de los cartelistas de esta larga etapa de la posguerra que abarca desde 1940 a 1980.

- Academicismo con predominio del dibujo naturalista.

- Hiperrealismo

c. Técnica gráfica o plástica empleada.

- Dibujo como base compositiva del cartel.

- Dibujo formando parte de una composición tratada en parte con aplicaciones de color.

- Dibujos acompañados de collages fotográficos.

- Dibujos completando fotografías.

d. Instrumentos usados en el diseño e impresión del material:

- Clichés de prensa, reproducción por medio del offset…

e. Uso del color:

- Realista, icónico, ficticio, degradado, saturado, uniforme, connotativo, denotativo…

2) Aspectos formales, tales como:

a. Composición:

a.1. Presentación del personaje retratado dentro de la composición:

- Como imagen principal (tamaño, ubicación, posición…).

- Como imagen secundaria y complementaria (tamaño, ubicación, cantidad de información…).

- Acompañado de fondos: a) Narrativos, alusivos, con diversidad de escenarios: único, doméstico, paisajístico, urbano…; b) Neutros, sin distinción espacial, lisos…

- Con elementos que le acompañan, tales como: objetos, vestimentas, detalles…

- Como personaje en solitario, en pareja o acompañado por otros actores de reparto.

- De frente, de perfil, de espaldas, contrapuesto con otro, en tres cuartos…

a.2. Estructura:

- Unitaria o en bloque; no unitaria (yuxtapuesta); simple (minimalista); compleja (barroca).

- Dinámica (ritmos visuales: continuo, uniforme, creciente, decreciente, alterno).

- Enmarcada, cerrada, abierta.

- Simétrica; asimétrica (triangular, angular o en forma de S, L o C)

- Alineaciones de los personajes en diagonal, vertical u horizontal.

b. Encuadres o Planos:

- Panorámico, general, entero, americano, medio, primer plano, gran primer plano, detalle…

d. Angulaciones:

- Normal: frontal, lateral, trasero.

- Picado, cenital; contrapicado, nadir.

Por otra parte, queremos destacar aquí el carácter didáctico y procesual de esta investigación teórico-plástica que nos ha permitido tanto la creación como la (re)creación estética del cartel de cine, siguiendo procedimientos plásticos propios de la

pintura de caballete, sin que con ello olvidásemos los característicos del diseño del cartel cinematográfico. Por lo que las aportaciones quedarían definidas por la propia concepción y ejecución del cartel pintado como obra artística, el proceso de diseño y ejecución del mismo y la forma de presentar el retrato dentro de la composición creada.

Por tanto, y atendiendo a lo anterior, en nuestra investigación en Artes Plásticas y Visuales, centrada en la representación del retrato en el cartel de cine o en otros materiales de publicidad cinematográfica, hemos destacado lo siguiente:

1. La concepción y ejecución del cartel pintado como obra de arte.

Algunos autores y estudiosos del cartel de cine, como Francisco Baena (1996b), Roberto Sánchez López (1997) y Francisco Perales (1999), entre otros, coinciden en elevarlo a la categoría de obra de arte, ensalzando el proceso de diseño y ejecución del mismo, en el que cada uno de los cartelistas españoles pone en juego su capacidad creadora y su dominio técnico y artístico. Unas valoraciones que no se han quedado cortas, ya que la creación y recreación plástica de algunos de estos carteles o de sus dibujos preparatorios, llevadas a cabo durante nuestro proceso de investigación plástica y visual desde la perspectiva de las Bellas Artes, así nos lo han confirmado. Pues, en su creación, no solo ha intervenido el proceso de ideación, es decir, la determinación de lo que queríamos crear o recrear, sino también el de su ejecución, en la que hemos tenido en cuenta tanto la inclusión de elementos icónicos, a través de procedimientos técnicos y estéticos, como de elementos referenciales o argumentales del filme al que estos hacían referencia.

Por tanto, los dibujos preparatorios y las recreaciones plásticas de carteles y otros materiales de publicidad cinematográfica, realizados a lo largo de nuestra investigación en artes plásticas y visuales con técnicas gráficas y pictóricas como el dibujo con lápices de colores o la aplicación de la pintura acrílica con pinceles sobre lienzos o tablillas enteladas en la ejecución de cada una de ellas, han podido o pueden contribuir a afianzar y a elevar aún más la concepción que se tiene de estas producciones como obras de arte, ya que, en nuestro caso, las hemos presentado como materiales plásticos y no como publicidad impresa.

2. El proceso de diseño y ejecución del dibujo como base esencial del cartel pintado.

Tanto el procedimiento que hemos empleado durante las primeras sesiones de encaje como la transición cromática posterior al mismo han tenido una sólida base en la geometría y la distribución espacial como elementos fundamentales en la configuración de la composición que hemos escogido para cada temática.

Posteriormente, partiendo de la premisa anterior, hemos escogido un método de trabajo preciso y detallado, cuya principal característica ha radicado en la propia capacidad de análisis. Pues el tramado lo hemos presentado, en la mayoría de los dibujos, con un acabado pulcro y bien definido por medio de líneas que han delimitado el contorno de cada una de las formas, simplificando con ello los detalles, ya fuesen éstas de carácter arquitectónico, zoomórfico o humano.

Una estrategia que nos ha llevado a reducir las formas anatómicas a líneas rectas o curvas, presentando en ocasiones una rigidez mayor en determinadas articulaciones y áreas corporales como las clavículas o los pectorales y menor en la cabeza y extremidades. Así, en determinados estudios del rostro, hemos presentado un mayor grado de esquematización en función de algunos recursos, como la inclinación de la cabeza o el ángulo de visión, con los que hemos captado y presentado ese tipo de imagen, mientras que en otros lo hemos hecho de forma más descriptiva.

En este sentido, con la dirección del trazo, hemos pretendido modelar, con la mayor precisión posible, los pliegues de los tejidos y los músculos, aunque la gradación tonal la hemos limitado a ciertos detalles como ropajes, objetos, fondos o ambientaciones, con objeto de conferirles a los mismos un carácter más abocetado y menos preciso.

Por otra parte hemos de destacar que la iluminación y el sombreado en el estudio de los personajes no solo han guardado relación con el empleo del color, sino que, en determinadas ocasiones, el tramado que define las formas anatómicas lo hemos presentado también más denso y condensado en las zonas de penumbra que en las de fuerte iluminación, acentuando con ello la sutil gradación del claroscuro. De este modo, las zonas de mayor incidencia lumínica han tendido a simplificarse, bien por la ausencia de la gradación, bien por el borrado de las mismas, dando a veces la sensación de una pérdida de volumen en favor del pretendido contraste tonal.

En definitiva, ese acabado monocromático de las imágenes que hemos conseguido durante la ejecución del diseño no solo nos ha aportado la objetividad suficiente en el análisis de las mismas, a pesar de haberse visto éstas sometidas a un riguroso estudio lineal, sino también facilitado la posterior aplicación del color a cada una de las recreaciones plásticas dibujadas.

3. La presentación del retrato de la estrella cinematográfica en la obra recreada.

En este sentido, en la mayor parte de nuestras recreaciones hemos seguido los criterios compositivos del modelo escogido (el cartel realizado por el cartelista español determinado), así como los derivados de la publicidad cinematográfica imperante en la década en la que se proyectó cada filme. Una representación que hemos materializado en:

1) La presentación de la estrella en solitario como eje central de la composición, como en la recreación plástica del cartel de Desayuno con diamantes, en la que hemos incluido el plano medio corto o busto largo de la protagonista (Audrey Hepburn), haciéndola acompañar en la parte baja de un gato sobre un cojín (Ficha 4; Ilustraciones 142, 218, 219 y 220).

2) La presentación de la estrella con un tamaño considerable, acompañada de otros actores coprotagonistas o de reparto con un tamaño más reducido, como en el segundo dibujo preparatorio del cartel de Casablanca, en el que hemos incluido el enorme rostro de la actriz Ingrid Bergman junto a las imágenes del protagonista (Humphrey Bogart) y del pianista del café (Dooley Wilson), situadas debajo de la misma en el lateral izquierdo (Ficha 13; Ilustraciones 229 y 230); o como en el dibujo preparatorio del cartel de Apasionada, en el que hemos situado la imagen central de la protagonista (Ornella Muti), captada en escorzo y con un plano entero, junto a los rostros de dos de los actores (Ugo Tognazzi y Michele Placido) que juegan un papel importante en el filme (Ficha 5; Ilustraciones 149, 221, 222 y 223).

3) La presentación de la estrella con un tamaño considerable, acompañada de la imagen de otros actores y de la suya propia de tamaño más reducido, como en la recreación plástica del cartel de Colorado Jim, en la que, junto al enorme plano americano del protagonista de pie (James Stewart), hemos incluido las imágenes de dos personajes (la

de otro actor y la de éste) montados a caballo (Ficha 1; Ilustraciones 80, 209, 210 y 211); o la de la recreación plástica de La túnica sagrada, en la que, junto al enorme rostro del actor Richard Burton, hemos incluido, con un tamaño más reducido, dos imágenes del mismo: una luchando contra un centurión romano y otra formando pareja con la actriz Jean Simmons (Ficha 2; Ilustraciones 102, 212, 213 y 214).

4) La presentación de la estrella formando pareja con otro actor o actriz en solitario, como en el dibujo preparatorio de Un tranvía llamado Deseo, en el que hemos dibujado los planos medios del actor Marlon Brando y de la actriz Vivien Leigh como únicos reclamos estéticos y publicitarios del filme al que hacen referencia (Ficha 8; Ilustraciones 160, 234, 225 y 236).

5) La presentación de la estrella formando pareja con otra, acompañada, bien de una ambientación, como en la recreación plástica del cartel de Casablanca, en la que hemos pintado los enormes primeros planos largos de los actores principales (Humphrey Bogart e Ingrid Bergman) con los rostros de perfil mirándose y una escena del zoco debajo de ellos (Ficha 6; Ilustraciones 158, 224, 225, 226, 227 y 228); o bien de un grupo de personajes, como en la recreación plástica del cartel de El baile de los vampiros, en la que hemos incluido un grupo de ellos interactuando debajo de los bustos de los dos actores principales (Ficha 10; Ilustraciones 191, 240, 241 y 242).

6) La presentación de la estrella formando pareja con otro actor, acompañada de otras imágenes suyas de tamaño más reducido, como en la recreación plástica de El loco del pelo rojo, en la que, además de los enormes primeros planos casi frontales de los actores Kirk Douglas y James Donald, hemos incluido también otra imagen más pequeña de cada uno de ellos (Ficha 12; Ilustraciones 246, 247, 248 y 249).

7) La representación de la pareja de actores, acompañada de otra imagen de la misma y de un tercer personaje coprotagonista con un papel importante en el filme, como en la recreación plástica del cartel de Capri, en la que, junto al retrato de plano entero del niño, hemos pintado los enormes rostros de los dos actores adultos (Sofía Loren y Clark Gable), así como otra imagen de la pareja, de pie y de plano entero, en uno de los extremos del cartel (Ficha 9; Ilustraciones 176, 237, 238 y 239).

8) La representación de la estrella formando parejas con otros actores o actrices, como en la recreación plástica del cartel de Dulce pájaro de juventud, en la que, junto a la pareja central integrada por el actor Marlon Brando y la actriz Shirley Knight, hemos incluido otras dos combinaciones de menor tamaño: una de éste con la misma actriz y otra con Geraldine Page (Ficha 7; Ilustraciones 159, 231, 232 y 233).

9) La representación de la estrella en un retrato grupal con el mismo tamaño y tratamiento que el de los otros actores retratados, como en la recreación plástica del cartel de Cleopatra, en la que hemos incluido tanto la imagen sedente de la actriz Elizabeth Taylor como la de los actores Richard Burton y Rex Harrison, situándolos de pie junto a la misma (Ficha 3; Ilustraciones 115, 215, 216 y 217).

10) La representación de la estrella en un retrato grupal ocupando un lugar preeminente, acompañada por los retratos de otros actores o actrices de reparto, como en la recreación plástica de Agente 007 contra el Dr. No, en la que hemos situado al protagonista en el centro de la composición con un plano americano en tres cuartos frontal, seguido, en la parte superior, de los primeros planos largos de tres de las actrices más destacadas del filme.

Finalmente, y como conclusión de estas aportaciones, presentamos las fichas de las recreaciones plásticas y las fotografías de los dibujos y obras pintadas en el transcurso de nuestra investigación plástica y visual; ya que, como afirma el profesor MARÍN VIADEL (2012: 240):

El informe de una Investigación Educativa basada en las Artes Visuales puede adoptar formas de presentación y (re)presentación del conocimiento muy diversas. Puede parecerse a un libro impreso… y también puede asemejarse a cualquier modalidad de publicación o de exhibición pública aceptada en el campo profesional de las artes visuales: exposición de pinturas, instalaciones, videoperformances, etc.

De ahí que las conclusiones finales queden expresadas, textual y visualmente, por el contenido del siguiente dossier que consta de:

a) Fichas de los dibujos preparatorios y de las recreaciones plásticas.

FICHA 1.

OBRA: Recreación plástica del cartel de Colorado Jim, 2013.

TEMÁTICA: El retrato masculino desafiante en el cartel de cine del wéstern.

FUENTES: Película de wéstern americano *Colorado Jim* (The naked spur, 1953, Anthony Mann), cartel español diseñado por Jano y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico aplicado con pincel sobre lienzo de 100 x 81 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato individual acompañado de otro personaje. Personajes y actores retratados: Howard Kemp (James Stewart), el protagonista y Jesse Tate (Millard Mitchell), el viejo explorador.

ILUSTRACIONES: 80, 209, 210 y 211.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado recoge el retrato del personaje principal de este wéstern, captado con un plano americano corto, con el cuerpo en posición casi frontal y la cabeza en tres cuartos, levemente girada hacia el lateral derecho, con la mirada y las manos empuñando dos pistolas que apuntan hacia esa misma dirección, y al que acompañan otros dos personajes, pintados con planos enteros y montados a caballo, de menor tamaño que el anterior, que completan esta composición asimétrica en forma de L invertida, en la que el eje vertical lo marca el cuerpo erguido del pistolero.

Los personajes están vestidos con ropas características del viejo oeste americano, como es costumbre en las películas de vaqueros y pistoleros. Los rostros y las figuras están muy detallados, ya que se tiende al reconocimiento de los personajes y de los actores que los encarnan. Las pinceladas se encuentran más ceñidas al dibujo en las zonas de los rostros, más sueltas en las de los brazos y manos del protagonista y en los cuerpos de los caballos para expresar más movimiento y más borrosas y difuminadas en las colinas del fondo para dar profundidad al plano de conjunto, integrado por los dos caballistas y el paisaje desértico.

En la composición hay zonas en las que predomina el color sobre el dibujo. Los colores de las figuras y del paisaje desértico son cálidos (ocres, rojos y marrones); mientras que los del cielo son fríos (azules, verdes y grises) como corresponde a ese tipo de paisaje.

La luz es natural, intensa e ilumina la parte derecha de los personajes, los caballos y las colinas, ya que en el cartel se representa una escena diurna en una zona desértica.

FICHA 2.

OBRA: Recreación plástica del cartel de La túnica sagrada, 2014.

TEMÁTICA: El retrato masculino en el cartel del péplum.

FUENTES: Película del drama histórico *La túnica sagrada* (The robe, 1953, Henry Koster), carteles españoles diseñados por Hermida y Soligó y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico aplicado con pincel sobre lienzo de 100 x 81 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato Individual, acompañado de otros personajes. Personajes y actores retratados: Marcelo Galio (Richard Burton), joven tribuno enviado por Tiberio a Palestina y Diana (Jean Simmons), esclava de la que se enamora Marcelo.

ILUSTRACIONES: 102, 212, 213 y 214.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado recoge el primer plano del actor protagonista, en posición de tres cuartos hacia la derecha, ocupando gran parte del cuadrante superior derecho con el semblante serio y la mirada hacia el infinito, junto a la túnica sagrada que pende de una espada a modo de insignia. Debajo de éste, y completando esta composición asimétrica en forma de L, se encuentran en la franja intermedia una serie de edificios romanos y en la base del mismo tres escenas diferentes de la película que siguen una alineación inclinada, con el carro al fondo, la lucha con espadas del protagonista contra un centurión romano y en primer término la imagen del protagonista besando a su pareja.

Los personajes están caracterizados con las ropas típicas de la antigua Roma. Los rostros y las figuras están trabajados con mayor detalle, especialmente los retratos del

protagonista en solitario y en pareja. Las pinceladas están más ceñidas al dibujo en los rostros, más sueltas en el carro y más borrosas y casi desdibujadas en los extremos de las edificaciones para dar más profundidad. Las imágenes se han organizado a modo de collage pictórico, yuxtaponiéndose unas con otras hasta conformar una escena imaginaria, quedando unidas por la luz diurna que procede del lateral derecho, siendo frontal en la pareja.

En la composición, los colores cálidos se encuentran concentrados en los personajes, el suelo, las zonas iluminadas de los edificios, el rostro y el casco del protagonista, con predominio del amarillo, el ocre, el marrón y el rojo; mientras que los fríos (azul, violeta y verde) se reparten por las sombras de las edificaciones, el traje del centurión y el cielo.

FICHA 3.

OBRA: Recreación plástica del cartel de Cleopatra, 2014.

TEMÁTICA: El retrato femenino en el cartel de cine.

FUENTES: *Cleopatra* (1963), película de drama histórico dirigida por Joseph L. Mankiewicz, cartel español diseñado por Macario (Mac) y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato grupal. Personajes y actores retratados: Cleopatra (Elizabeth Taylor), Marco Antonio (Richard Burton) y Julio César (Rex Harrison).

ILUSTRACIONES: 115, 215, 216 y 217.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado recoge los planos americanos de los tres personajes principales del filme (Cleopatra, Marco Antonio y Julio César) en posiciones de tres cuartos en una composición asimétrica y triangular en bloque, con los dos personajes masculinos de pie y la actriz sentada sobre su trono.

Los dos personajes masculinos, amantes de Cleopatra, portan las vestimentas de jefes militares del ejército romano, mientras que ésta se encuentra ataviada con las ropas, el tocado y los atributos de las reinas de Egipto. Los rostros y los cuerpos de los tres

personajes muestran gestos y posturas de gran naturalidad en una imagen grupal que se acerca más al retrato familiar que al cinematográfico. Las pinceladas son más ajustadas y precisas en los rostros, los brazos y las manos de los personajes, buscando con ello el realismo y el parecido de estos con los actores, que las aplicadas en las armaduras y joyas que están más sueltas, llegando a ser más borrosas y abocetadas en el vestido y el sillón de Cleopatra y yuxtapuestas y abstractas en el fondo neutro que contiene la escena.

La escena, compuesta por la yuxtaposición de las imágenes de los tres personajes, se encuentra iluminada por una luz cenital que destaca las partes frontales de los mismos, dejando en sombra las más bajas y el fondo.

En la composición predomina el color sobre el dibujo. En las zonas iluminadas de los cuerpos, los colores cálidos (amarillo, ocre, rosa y rojo) son contrarrestados por los colores fríos (azules, violetas y grises) de los mismos y del fondo, contribuyendo con ello al tenebrismo del conjunto.

FICHA 4.

OBRA: Recreación plástica del programa de mano de Desayuno con diamantes, 2014.

TEMÁTICA: Glamur sensualidad y erotismo en los retratos de la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película de la comedia romántica norteamericana *Desayuno con diamantes* (Breakfast at Tiffany's, 1961, Blake Edwards), programa de mano de la firma Mcp y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

ESTILO: Pop Art.

MODALIDAD: Retrato individual. Personajes y actores retratados: Holly Golightly (Audrey Hepburn).

ILUSTRACIONES: 142, 218, 219 y 220.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado recoge el plano medio o busto largo de la estrella femenina Audrey Hepburn con el torso en posición de tres cuartos hacia la derecha y la cabeza girada al frente como eje central y único de la composición, acompañada en la parte baja por el dibujo de un gato sobre un cojín. En este caso, los hombros de la actriz no se encuentran alineados perpendicularmente a la línea que los une visualmente al posible observador del cartel, sino que uno de ellos (el izquierdo) se adelanta en dirección a éste, mostrando con mayor precisión esa parte del cuello y del torso, aunque la mirada de la protagonista no se pierde en un lateral, sino que se dirige hacia el frente comprometiéndolo.

La figura femenina, vestida con ropas y joyas de los años sesenta que resaltan su aspecto glamuroso, está pintada con un estilo figurativo menos convencional que el realista, de carácter plano y esquemático, que sigue patrones figurativos que la presentan algo más estilizada y expresiva que en otras pinturas pertenecientes al Pop Art.

En su conjunto predomina el dibujo sobre el color, con la aplicación plana de colores brillantes, cálidos y fluorescentes, casi puros, como el amarillo anaranjado en el plumaje del gorro, el collar de brillantes y el gato o el marrón del cojín y más fríos como el violeta para las sombras del rostro y de la mano o el negro para los contornos y las zonas oscuras.

La luz es diáfana y homogénea en toda la composición lo que le da sensación de equilibrio a la misma.

FICHA 5.

OBRA: Dibujo preparatorio del cartel de Apasionada, 2015.

TEMÁTICA: Glamur, sensualidad y erotismo en los retratos de la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película erótica italiana *Apasionada* ((Romanzo popolare, 1974, Mario Monicelli), cartel español diseñado por Jano y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Dibujo con lápices de colores, rojo y negro, sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato grupal. Personajes y actores retratados: La joven Vinzencina (Ornella Muti), su esposo Giulio (Ugo Tognazzi) y el amigo de su marido (Michele Placido)

ILUSTRACIONES: 149, 221, 222 y 223.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El dibujo consta de tres retratos yuxtapuestos integrados en una composición triangular, con el plano entero y en escorzo de la actriz Ornella Muti, vestida solo con ropa interior y recostada sobre una cama ocupando la parte central del mismo, y los primeros planos en posición de tres cuartos del marido y del amante de ésta que se encuentran situados encima y a ambos lados de de la misma.

La actriz está captada desde un punto de vista bajo, mientras que ambas cabezas lo están desde uno más alto. El cuerpo de la actriz y la cabeza del marido están situados en una misma alineación diagonal y la del amante en otra que va desde la pierna derecha de ella hasta el vértice superior izquierdo.

La composición está realizada con variaciones tonales y masas de sombras, creadas a partir de los degradados realizados con la aplicación del lápiz de color sobre la superficie del lienzo, aunque con predominio de los trazos y las líneas en los contornos y detalles anatómicos de los rostros, contribuyendo con ello a la captación de los rasgos fisonómicos que muestran la personalidad de los retratados.

La aplicación del color rojizo y cálido del lápiz de color permite la creación de tonalidades o escalas de valores, que resaltan las zonas luminosas, obtenidas a partir del borrado de las mismas que dejan al descubierto el blanco del guesso en contraste con las sombras creadas por la textura del lienzo y las tramas trazadas sobre éstas en el proceso de creación del claroscuro.

FICHA 6.

OBRA: Recreación plástica del cartel de Casablanca, 2014.

TEMÁTICA: El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película del drama romántico norteamericano *Casablanca* (1942), dirigida por Michael Curtiz, cartel español de Macario (Mac) y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico aplicado con pincel sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retratos de parejas. Personajes y actores retratados: Rick Blaine (Humphrey Bogart), propietario del Rick's cafe y antiguo amante de la esposa de Victor Laszlo, dirigente checo y líder de la resistencia buscado por la Gestapo, e Ilsa Lund (Ingrid Bergman), esposa de Laszlo.

ILUSTRACIONES: 158, 224, 225, 226, 227 y 228.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado contiene los primeros planos de la pareja protagonista (los actores Humphrey Bogart e Ingrid Bergman), con sus rostros de perfil, muy cerca uno del otro, mirándose entre ellos y a punto de besarse, acompañados de la panorámica de un zoco magrebí que, situado bajo los mismos, completa la composición triangular en la que se encuadran las tres imágenes.

Ambos personajes visten trajes elegantes, típicos de la moda occidental de los años cuarenta, que contrastan con las chilabas y los trajes marroquíes de los personajes que se pasean por el mercado.

Las pinceladas se encuentran más ajustadas en los rostros, contribuyendo con ello a reforzar la imagen realista de los mismos; mientras que en las tiendas del zoco y en las personas que deambulan entre ellas están más deshechas y abocetadas, llegando a fundirse con el fondo y con las ropas de los dos protagonistas.

Se da un equilibrio cromático entre los colores cálidos (como el rojo de la chaqueta de la actriz y de la cortina que hay tras ella o el amarillo y los ocres amarillentos de su pelo

y de los personajes del zoco) y los colores fríos de la parte derecha como el color azul del cielo y los grises y violetas del traje del protagonista y de gran parte del zoco.

En la composición, la luz ilumina de forma distinta a cada imagen de la misma, siendo más intensa en la cortina del fondo y en los cuerpos de ambos actores y más tenue y apagada en los rostros pintados a contraluz y en las tiendas del zoco.

FICHA 7.

OBRA: Recreación plástica del cartel de Dulce pájaro de juventud, 2014.

TEMÁTICA: El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película del drama romántico norteamericano *Dulce pájaro de juventud* (Sweet bird of youth, 1962, Richard Brooks), cartel de Jano y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico aplicado con pincel sobre lienzo de 100 x 81 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retratos de parejas. Personajes y actores retratados: El joven seductor Chance Wayne (Paul Newman), la actriz decadente Alexandra del Lago (Geraldine Page) y la joven Heavenly Finley (Shirley Knight), antigua novia de Chance e hija del caique local.

ILUSTRACIONES: 159, 231, 232 y 233.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado presenta a la pareja como eje central de la composición, con el plano americano corto del personaje masculino en posición de tres cuartos hacia la derecha y el plano medio de la joven de la que se enamora de pie tras él y apoyada sobre su espalda, acompañada de una viñeta a cada lado de la misma que contiene la imagen del protagonista con cada una de las dos mujeres con las que tiene relaciones en el filme.

Los referentes icónicos, como las vestimentas de los personajes, los muebles y el coche que aparece en una de las viñetas, reflejan la moda de los años sesenta. Tanto en el bloque central como en las imágenes de ambas viñetas, las pinceladas están más

ajustadas al dibujo en los rostros y las manos que en el resto del cuerpo, reforzando con ello el carácter realista de los retratos pintados.

En la composición predominan los colores quebrados y fríos, como el color azul de la camisa del protagonista en la escena del interior de la vivienda o la variación cromática de azul y verde de su traje en la imagen central que se encuentra casi en penumbra, mientras que, en la escena de la pareja que se encuentra dentro del automóvil, los colores son más cálidos, con predomino del magenta.

La luz se presenta con diferente intensidad en cada una de las tres escenas. Pues, mientras que, en la pareja del bloque central, el foco de luz que proviene del ángulo superior derecho ilumina tenuemente los rostros de ambos actores, en la viñeta de la derecha resalta los cuerpos de la pareja y los muebles que hay en el interior de la vivienda y en la del automóvil lo impregna todo, ya que la escena se desarrolla en la calle.

FICHA 8.

OBRA: Dibujo preparatorio del cartel de Un tranvía llamado Deseo, 2013.

TEMÁTICA: El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película del drama norteamericano *Un tranvía llamado Deseo* ((A streetcar, named Desire, 1951, Elia Kazan), cartel diseñado por Macario (Mac) y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Dibujo con lápices de colores, rojo y negro, sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato de parejas. Personajes y actores retratados: Blanche Dubois (Vivien Leigh) y Stanley Kowalski (Marlon Brando), esposo de Stella, hermana de Blanche.

ILUSTRACIONES: 160, 234, 225 y 236.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El dibujo consta de los retratos de dos actores principales del filme, captados con planos medios, yuxtapuestos e integrados en una composición centralizada, con la actriz situada en primer término, en posición casi frontal, con la cabeza girada hacia la izquierda y el rostro de perfil, y el actor principal, tras ella, en posición de tres cuartos mirándola.

La pareja está captada desde un punto de vista bajo, lo que contribuye a reforzar el dramatismo del momento en el que el personaje masculino le sube la cremallera del vestido a su cuñada y ésta vuelve la cabeza hacia él con cierto reparo.

La composición está realizada con variaciones tonales y masas de sombra de carácter geométrico, creadas a partir de las tramas y los degradados realizados con las aplicaciones de los lápices de colores sobre la superficie del lienzo, aunque con predominio de los trazos y de las líneas en los contornos y los detalles anatómicos de los rostros que contribuyen a la captación de los rasgos fisonómicos y psicológicos de los retratados.

La combinación cálida de los lápices de colores, rojo escarlata y rojo claro, con algunos toques fríos, dados con el lápiz negro, permite la creación de tonalidades o escalas de valores que resaltan las zonas iluminadas, obtenidas a partir del borrado de las mismas, dejando al descubierto el blanco del guesso en contraste con las sombras creadas por la textura del lienzo y las tramas trazadas en el proceso de creación del claroscuro.

FICHA 9.

OBRA: Recreación plástica del cartel de Capri, 2014.

TEMÁTICA: El retrato infantil y juvenil en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película de la comedia romántica norteamericana *Capri* (It started in Naples, 1960, Melville Shavelson), cartel español de Montalbán y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico sobre lienzo de 73 x 60 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato grupal. Personajes y actores retratados: Michael Hamilton (Clark Gable), Lucia Curcio (Sofía Loren) y Nando Hamilton (Marietto).

ILUSTRACIONES: 176, 237, 238 y 239.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado integra, en una composición poligonal con forma de rombo irregular, el plano entero del niño coprotagonista de pie, en posición de tres cuartos hacia la derecha, ocupando el eje central de la misma, acompañado de las cabezas flotantes de la pareja de actores (Sofía Loren y Clark Gable) que se encuentran situadas en la parte superior, una a cada lado del mismo, y de otra imagen en plano entero de la pareja de adultos, situada de pie en el lateral inferior derecho, bajo el rostro de la actriz.

La composición se ha configurado a modo de collage pictórico, a base de yuxtaponer diferentes imágenes extraídas de la película sobre un fondo casi neutro que se anima en la parte derecha con la insinuación del paisaje urbano y marítimo de la playa de la isla.

Los personajes visten ropas veraniegas de los años sesenta, adecuadas a la climatología de esta isla del Mediterráneo.

Las pinceladas son más precisas y ajustadas al dibujo en las zonas de los rostros de los dos personajes adultos que en las figuras del niño y de la pareja, en las que la mancha es más extensa, llegando a ser más sueltas en el paisaje y abstractas en el fondo tras los retratos de la parte superior.

En la composición predominan los colores quebrados (grises verdosos y violáceos, pardos…), centrándose los cálidos (rosa y ocre carne) en los rostros de los personajes y los fríos (azules) en el mar y el cielo.

Hay distintos focos de luz debido también a la procedencia de las imágenes. El niño, la pareja de actores adultos que se encuentra de pie y el enorme rostro de la actriz reciben una luz cenital procedente de la parte superior derecha, mientras que el gran rostro del actor la recibe frontalmente.

FICHA 10.

OBRA: Recreación plástica del cartel de El baile de los vampiros, 2015.

TEMÁTICA: El rostro del terror en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película de terror cómico británico *El baile de los vampiros* (The fearless vampire killers, 1967, Roman Polanski), cartel de Escobar (Esc) y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato de parejas. Personajes y actores retratados: el vampiro, Conde Von Krolock (Mayne Ferdinand) y la joven Sarah Shagal (Sharon Tate).

ILUSTRACIONES: 191, 240, 241 y 242.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado presenta dos bloques de imágenes: uno, situado en la parte superior, con los bustos de la pareja de actores ocupando algo más de la mitad y otro, en la parte inferior, con un grupo de personajes captados de plano entero.

El dinamismo de la escena superior, que refleja un momento de gran dramatismo en el que el vampiro acosa a la joven que se encuentra dentro de una bañera, se ha creado a base de diagonales y ritmos contrapuestos que acentúan la tensión entre ambas figuras, reforzada a su vez por los movimientos de la espuma que hay bajo ambos. Por el contrario, en la escena de la danza, son las poses de los personajes las que marcan esos ritmos.

En la pareja predominan la perfección del dibujo y la aplicación del color con gran naturalismo, buscando la fidelidad con el modelo; mientras que en la escena de la danza, el dibujo es menos preciso, las pinceladas están más sueltas en los tres personajes del primer término y más deshechas y expresionistas en los dos que hay en la puerta del fondo.

En la composición predominan los colores quebrados, como los pardos del fondo, las tierras de sombra natural y tostada de las ropas del vampiro y el verde cinabrio de los personajes de la puerta del fondo, junto a los colores cálidos que calientan la composición como las carnaciones rojizas de los personajes principales y la capa roja del vampiro.

En la escena de la pareja, el foco de luz proviene del ángulo superior izquierdo, iluminando el hombro, el rostro y la mano del vampiro, así como el rostro, el pecho y los hombros de la joven; mientras que, en la escena inferior, los tres personajes del primer término reciben la luz de distintos focos, quedando en penumbra los dos que se encuentran al fondo.

FICHA 11.

OBRA: Recreación plástica del cartel de Agente 007 contra el Dr. No, 2015.

TEMÁTICA: El retrato grupal en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película de acción británica *Agente 007 contra el Dr. No* (Dr. No, 1962, Terence Young), cartel español de Macario (Mac) y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico sobre lienzo de 100 x 81 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato grupal. Personajes y actores retratados: El Agente 007, James Bond (Sean Connery) y las mujeres Bond (Zena Marshall, Ursula Andress y Lois Maxwell).

ILUSTRACIONES: 208, 243, 244 y 245.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado presenta el plano medio del protagonista (el Agente 007, James Bond), con el cuerpo en posición de tres cuartos hacia la izquierda, ocupando el primer término y el centro de una composición asimétrica en forma de árbol, y los primeros planos largos de tres de las actrices que lo acompañan a lo largo del filme que, situados tras él, en la parte superior, siguen una alineación en forma de curva.

El protagonista lleva puesto el traje con chaqueta y pajarita, característico del Agente 007, y porta en la mano derecha una pistola que apunta a un lateral, mientras que las actrices llevan vestidos típicos de los lugares de procedencia.

Las pinceladas están más definidas en los rostros que en las vestimentas; mientras que en el fondo y en la ambientación marítima están más sueltas.

En la composición predominan los colores fríos como el color negro de la chaqueta del protagonista, los azules del cielo y del mar y los violetas del fondo y de la camisa de la actriz que se encuentra en el centro de la alineación, aunque también se dan algunos quebrados como el verde oliva del traje de la primera actriz o el rosa pálido de la blusa de la joven que se encuentra a la izquierda.

La iluminación varía en cada uno de los personajes y en el conjunto, ya que la imagen resultante es el producto de la yuxtaposición de fotogramas diferentes. Pues, al protagonista, el foco de luz que lo ilumina le viene del margen izquierdo, a las dos actrices, situadas en ambos extremos, del derecho y a la del centro, de enfrente.

FICHA 12.

OBRA: Recreación plástica del cartel de El loco del pelo rojo, 2015.

TEMÁTICA: El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película de drama histórico *El loco del pelo rojo* (Lust for life, 1956, Vincente Minnelli), carteles españoles de Escobar (Esc) y Mataix y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Acrílico sobre lienzo de 100 x 81 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retratos de parejas de actores. Personajes y actores retratados: El pintor Vincent Van Gogh (Kirk Douglas) y su hermano Theo Van Gogh (James Donald).

ILUSTRACIONES: 246, 247, 248 y 249.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El cartel pintado contiene una composición asimétrica, con el alineamiento de las figuras en aspa, siguiendo dos diagonales: La primera, con los dos grandes primeros planos en posición de tres cuartos delanteros de Vincent y de Theo y la segunda, con el plano medio del protagonista en tres cuartos trasero, en primer término, ocupando la escuadra inferior izquierda, y, en el extremo opuesto, el primer plano de su hermano, de perfil, situado tras los enormes rostros centrales; aunque en este caso, ambas imágenes se han hecho de un tamaño más reducido que las dos anteriores.

La pincelada es más precisa y ajustada al dibujo en los rostros de los personajes y más suelta y deshecha en las vestimentas, el fondo del estudio y la superficie del trigal.

En la composición se combinan los colores quebrados y fríos, a pesar de la inclusión del amarillo cálido del campo de trigo, pudiéndose distinguir tres zonas diferenciadas por el contenido pero unificadas por el color y la luz. En la escena del fondo, el estudio del artista y la imagen del hermano se encuentran iluminados en parte por una luz interior que deja el resto de la habitación en sombra. En la de los dos enormes retratos centrales, el rostro de Theo se encuentra iluminado por un foco proveniente de la parte superior derecha, mientras que el de Vincent procede de la parte superior izquierda, haciendo juego con el claroscuro del conjunto. Y, en la del primer término, por una luz cenital que ilumina intensamente el campo de trigo y tenuemente el rostro del pintor, quedando en sombra el espacio que se halla a su espalda.

FICHA 13.

OBRA: Segundo dibujo preparatorio del cartel de Casablanca, 2014.

TEMÁTICA: El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película del drama romántico norteamericano *Casablanca* (1942), dirigida por Michael Curtiz, cartel español de Macario (Mac) y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Dibujo con lápices de colores, rojo y negro, sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retratos de parejas. Personajes y actores retratados: Rick Blaine (Humphrey Bogart), propietario del Rick's café y antiguo amante de la esposa de Victor Laszlo, dirigente checo y líder de la resistencia, buscado por la Gestapo; Ilsa Lund (Ingrid Bergman), esposa de Laszlo; Sam (Dooley Wilson), pianista del café.

ILUSTRACIONES: 229 y 230.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El dibujo consta de los retratos de los dos actores principales del filme (Humphrey Bogart e Ingrid Bergman) que se integran,

junto a un tercer personaje, en una composición oval inclinada, en la que destaca el enorme primer plano de la actriz en posición de tres cuartos, mirando hacia la derecha y ocupando más de la mitad superior del soporte, seguida, en su parte baja, por el medio plano largo, o plano americano corto del protagonista, situado de pie tras el piano, y el plano americano del pianista que está sentado, ocupando ambos el extremo inferior izquierdo de esa alineación inclinada.

Frente a la quietud y el estado contemplativo del rostro femenino con la mirada perdida hacia el lateral derecho se oponen las posiciones dinámicas e inclinadas de ambos personajes masculinos, con el protagonista de pie, el cuerpo en tres cuartos y el rostro de perfil e inclinado hacia el lateral derecho y el del pianista, echado hacia atrás, hacia el lateral izquierdo, también en tres cuartos pero con la cabeza girada al frente mirando al espectador.

La actriz porta un velo en la cabeza, mientras que los dos personajes masculinos visten trajes elegantes, típicos de la moda occidental de los años cuarenta.

La composición está realizada con variaciones tonales y masas de sombra, creadas a partir de los degradados realizados con las aplicaciones de los lápices de colores sobre la superficie del lienzo, aunque con predominio de los trazos y las líneas en los contornos y detalles anatómicos de los rostros, contribuyendo con ello a la captación de los rasgos fisonómicos que muestran la personalidad de los retratados.

El uso del lápiz de color rojo permite la creación de tonalidades o escalas de valores que resaltan las zonas iluminadas, obtenidas a partir del borrado de las mismas, dejando al descubierto el blanco del guesso en contraste con la sombra creada sobre la textura del lienzo y el plano de la trama trazada sobre ella con el lápiz de color negro en el proceso de creación del claroscuro.

FICHA 14.

OBRA: Estudio para una pluma de prensa o un press-book de Un tranvía llamado Deseo, 2013.

TEMÁTICA: El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica.

FUENTES: Película del drama norteamericano *Un tranvía llamado Deseo* ((A streetcar, named Desire, 1951, Elia Kazan), plumas de prensa y programas de mano diseñados por Macario (Mac), fotogramas y carteles extranjeros.

TÉCNICA EMPLEADA: Dibujo con lápices de colores, azul y negro, sobre papel caballo de 42 x 29,7 cm.

ESTILO: Realismo.

MODALIDAD: Retrato de parejas. Personajes y actores retratados: Stella Kowalski (Kim Hunter), Blanche Dubois (Vivien Leigh) y Stanley Kowalski (Marlon Brando), esposo de Stella, hermana de Blanche.

ILUSTRACIONES: 160, 234, 225 y 236.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FORMAL: El dibujo consta de los retratos de los tres actores principales del filme, captados con primeros planos, yuxtapuestos e integrados en una composición oval inclinada y centralizada, con el doble retrato de cada una de las dos actrices siguiendo una alineación en zigzag que va de arriba abajo, haciendo juego con la diagonal que une el doble retrato del actor, situado a ambos extremos de de la misma (en solitario en la parte superior y formando pareja con la actriz Vivien Leigh en la inferior).

Se trata de una composición, muy barroca, en la que se presentan los rostros de los personajes, organizados a modo de cascada, a partir del dibujo de la joven Stella que se encuentra en la parte superior bajando las escaleras de la vivienda comunitaria.

Es un dibujo en el que predomina la línea en los contornos, con degradados centrados solo en las zonas de sombra, quedando en blanco las partes iluminadas de los rostros.

b) Fotografías de las obras creadas durante el proceso de investigación práctica.

Finalmente, como síntesis y conclusión de estas aportaciones a las Bellas Artes, expongo aquí algunas de las fotos realizadas durante el proceso de investigación plástica y visual, atendiendo al orden dado a las mismas en el capítulo número 4:

1. El retrato masculino desafiante en el cartel de cine del Wéstern.

Ilustración 80. Colorado Jim, 2013, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre lienzo de 100 x 81 cm.

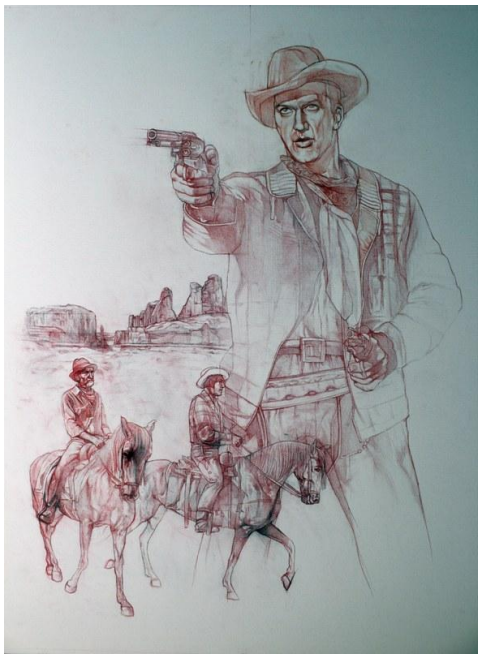


Ilustración 209. Colorado Jim, 2013, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre lienzo de 100 x 81 cm.

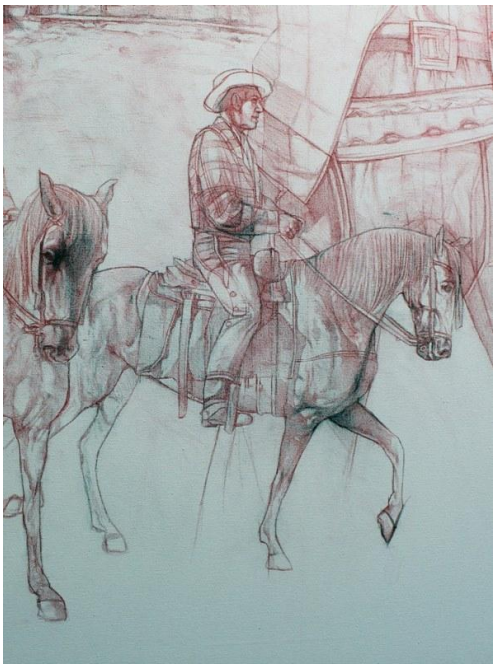


Ilustración 210. Colorado Jim, 2013, dibujo preparatorio: Detalle. Lápices de colores sobre lienzo.

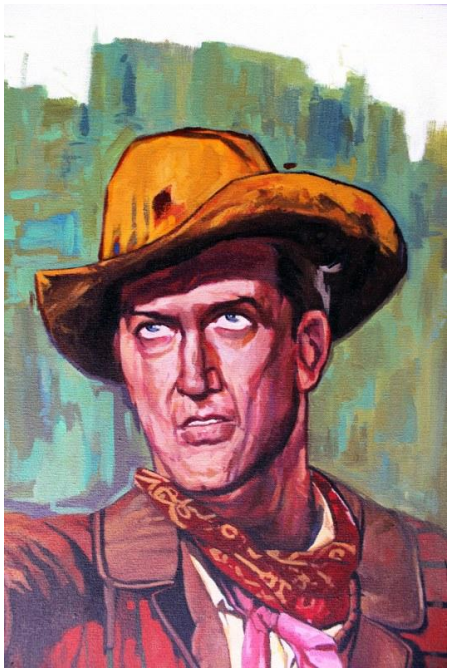


Ilustración 211. Colorado Jim, 2013, recreación plástica: Detalle. Acrílico sobre lienzo.

2. El retrato masculino en el cartel del péplum.

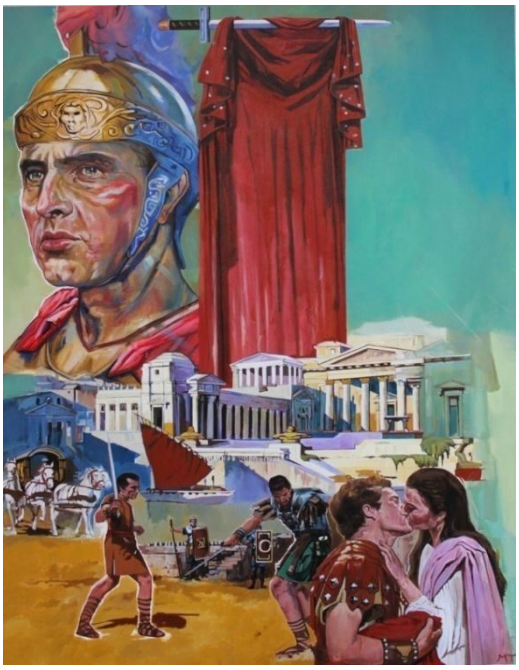


Ilustración 102. La túnica sagrada, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre lienzo de 100 x 81 cm.

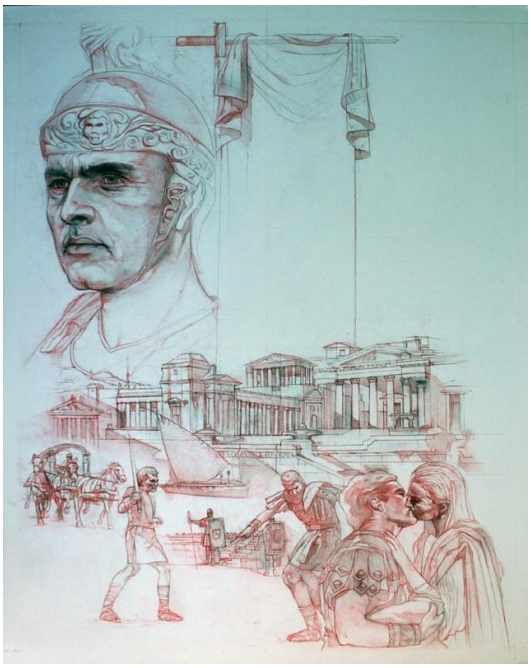


Ilustración 212. La túnica sagrada, 2014, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre lienzo de 100 x 81.

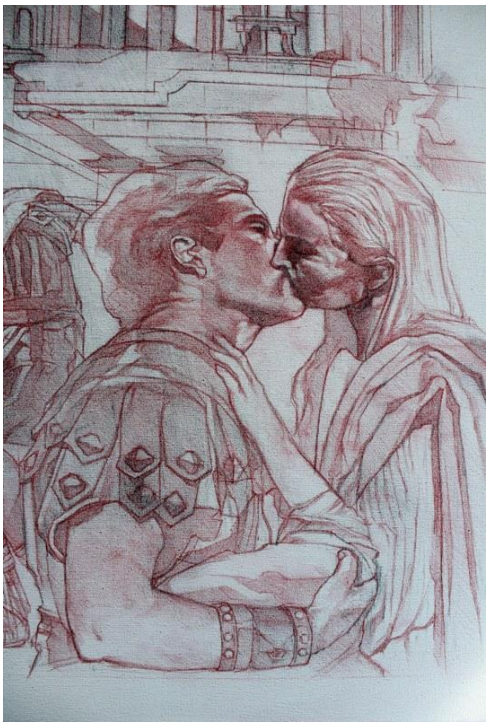


Ilustración 213. La túnica sagrada 2014, dibujo preparatorio: Detalle. Lápices de colores sobre lienzo.

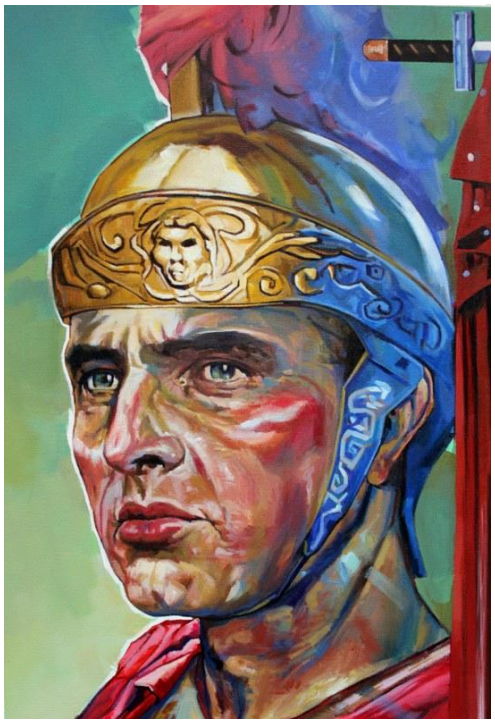


Ilustración 214. La túnica sagrada, 2014, recreación plástica: Detalle. Acrílico sobre lienzo.

3. El retrato femenino en el cartel de cine.

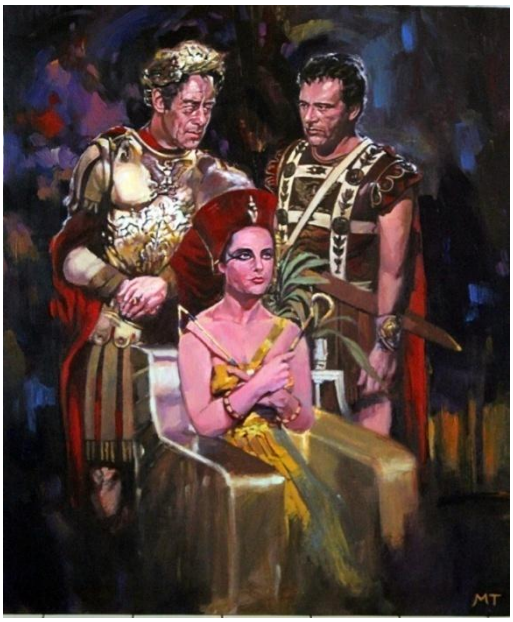


Ilustración 115. Cleopatra, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

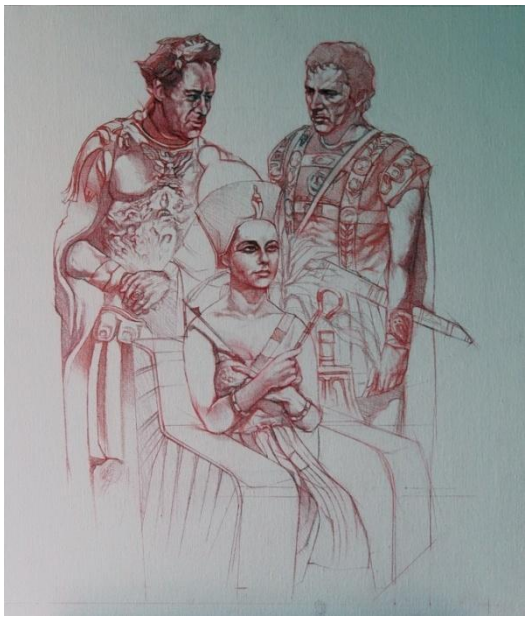


Ilustración 215. Cleopatra, 2014, dibujo preparatorio. Lápiz policromo sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

Ilustración 216. Cleopatra, 2014, dibujo preparatorio: Detalle. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

Ilustración 217. Cleopatra, 2014, recreación plástica: Detalle. Acrílico sobre tablilla entelada.

4. Glamur, sensualidad y erotismo en los retratos de la publicidad cinematográfica.

Ilustración 142. Desayuno con diamantes, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

Ilustración 218. Desayuno con diamantes, 2014, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

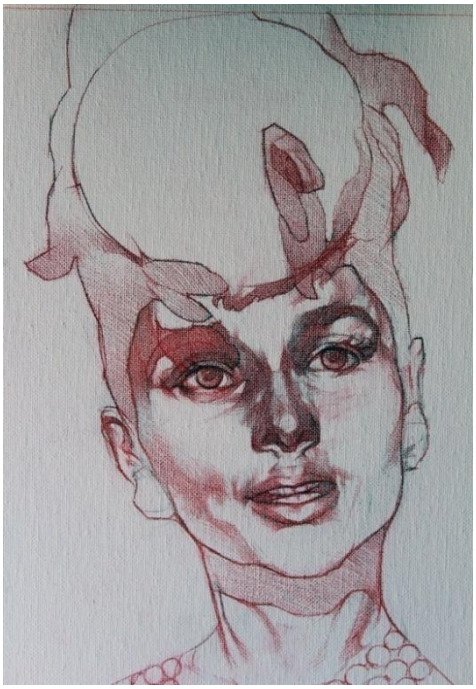


Ilustración 219. Desayuno con diamantes, 2014, dibujo preparatorio: Detalle. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

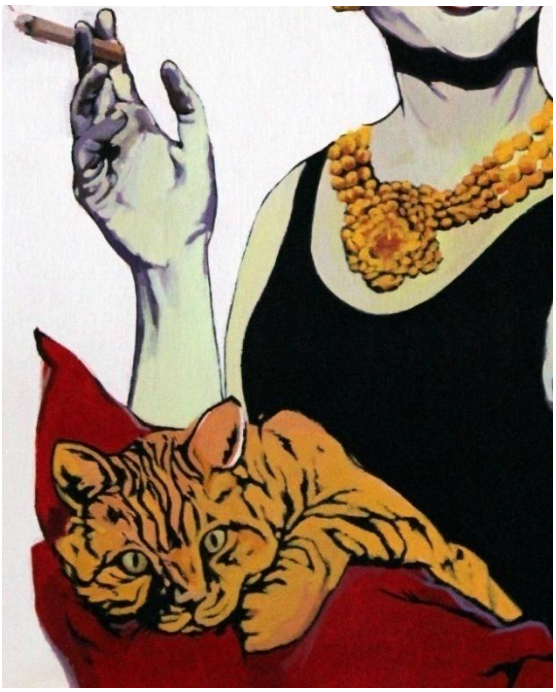


Ilustración 220. Desayuno con diamantes, 2014, recreación plástica: Detalle. Acrílico sobre tablilla entelada.

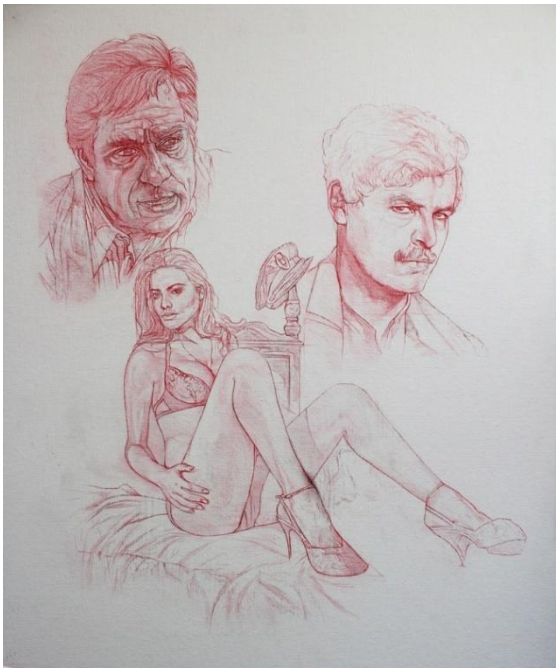


Ilustración 149. Apasionada, 2015, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

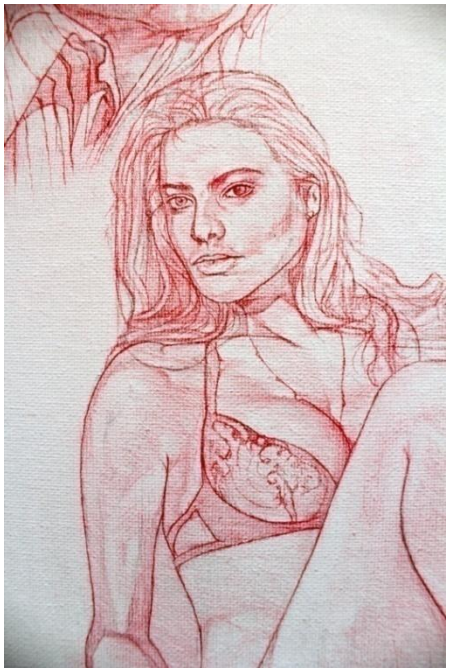


Ilustración 221. Apasionada, 2014, dibujo preparatorio: Detalle 1. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

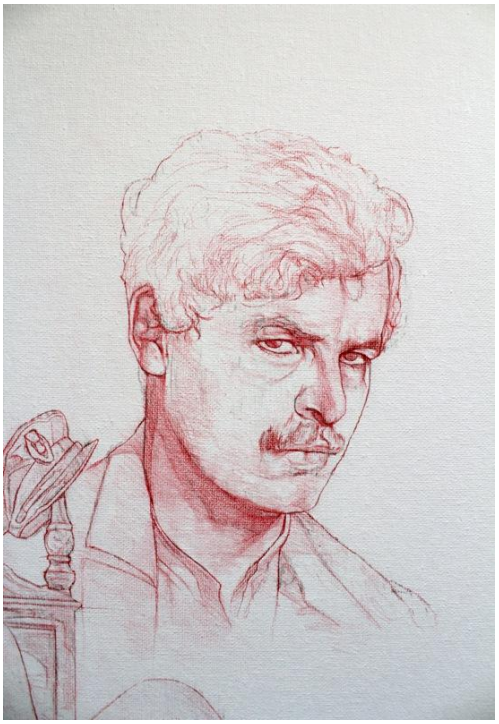


Ilustración 222. Apasionada, 2014, dibujo preparatorio: Detalle 2. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

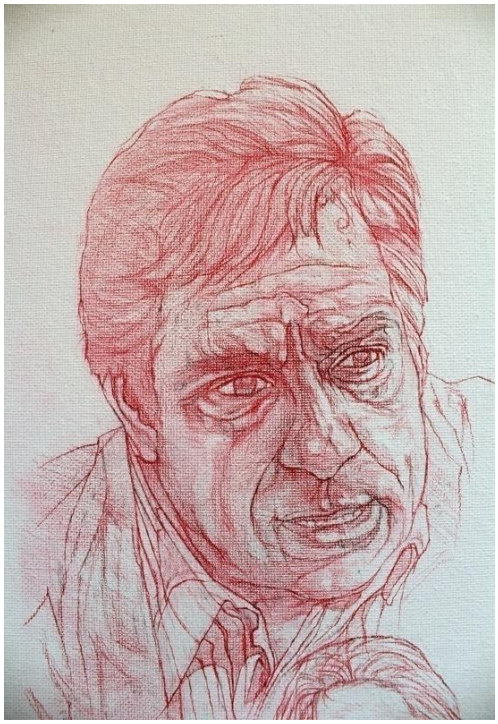


Ilustración 223. Apasionada, 2014, dibujo preparatorio: Detalle 3. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

5. El retrato de la pareja en la publicidad cinematográfica.

Ilustración 158. Casablanca, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

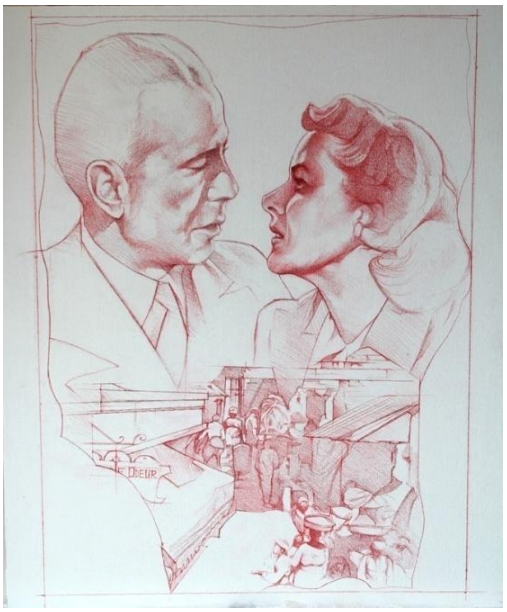


Ilustración 224. Casablanca, 2014, dibujo preparatorio 1. Lápices de colores sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

Ilustración 225. Casablanca, 2014, recreación plástica: Detalle 1. Acrílico sobre tablilla entelada.

Ilustración 226. Casablanca, 2014, recreación plástica: Detalle 2. Acrílico sobre tablilla entelada.

Ilustración 227. Casablanca, 2014, recreación plástica en progreso 1. Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

Ilustración 228. Casablanca, 2014, recreación plástica en progreso 2. Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

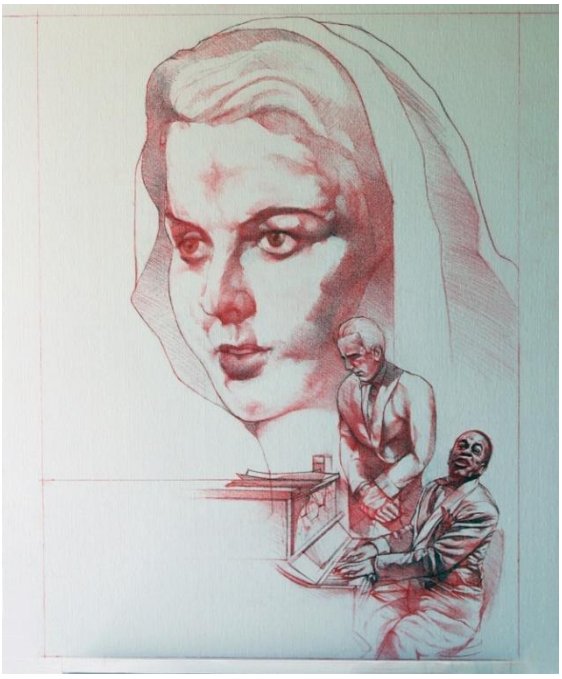


Ilustración 229. Casablanca, 2014, dibujo preparatorio 2. Lápices de colores sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

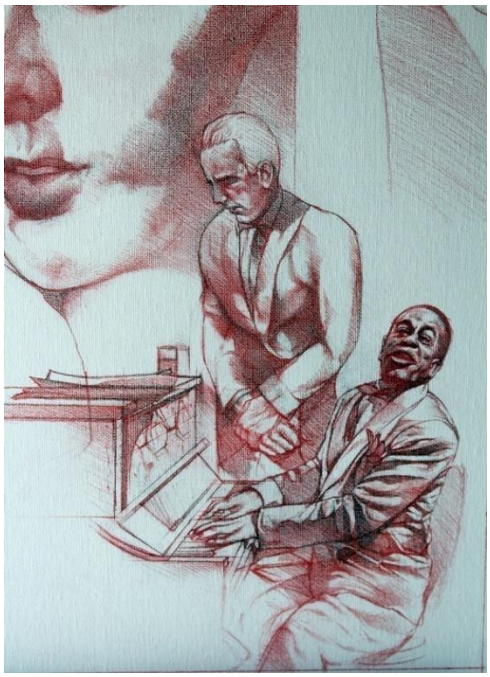


Ilustración 230. Casablanca, 2014, dibujo preparatorio 2: Detalle. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

Ilustración 159. Dulce pájaro de juventud, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre lienzo de 100 x 80 cm.

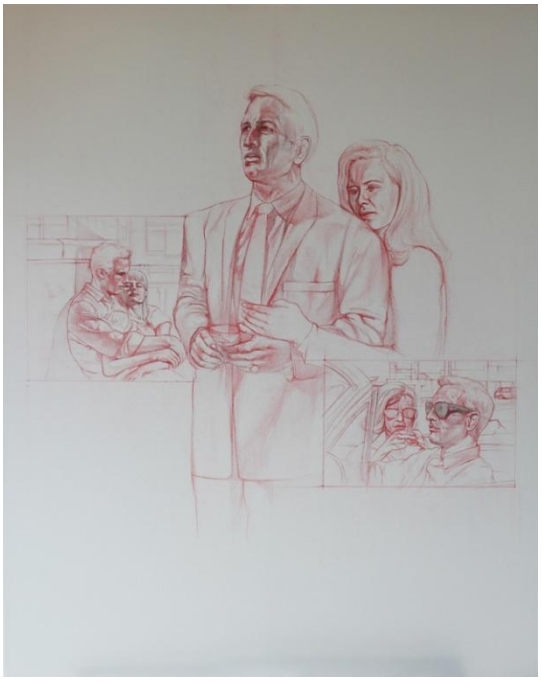


Ilustración 231. Dulce pájaro de juventud, 2014, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre lienzo de 100 x 80 cm.

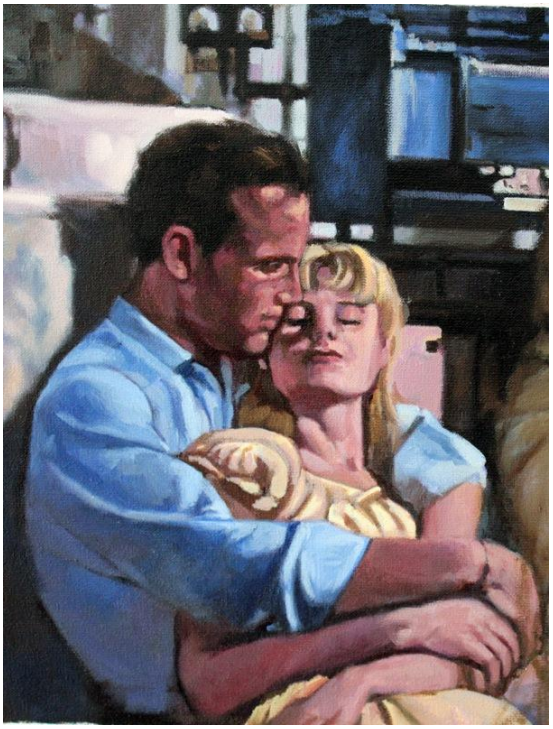


Ilustración 232. Dulce pájaro de juventud, 2014, recreación plástica: Detalle 1. Acrílico sobre lienzo.

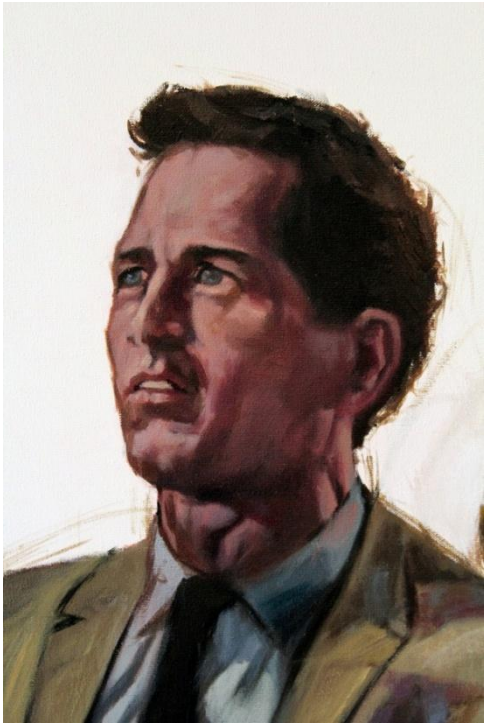


Ilustración 233. Dulce pájaro de juventud, 2014, recreación plástica: Detalle 2. Acrílico sobre lienzo.

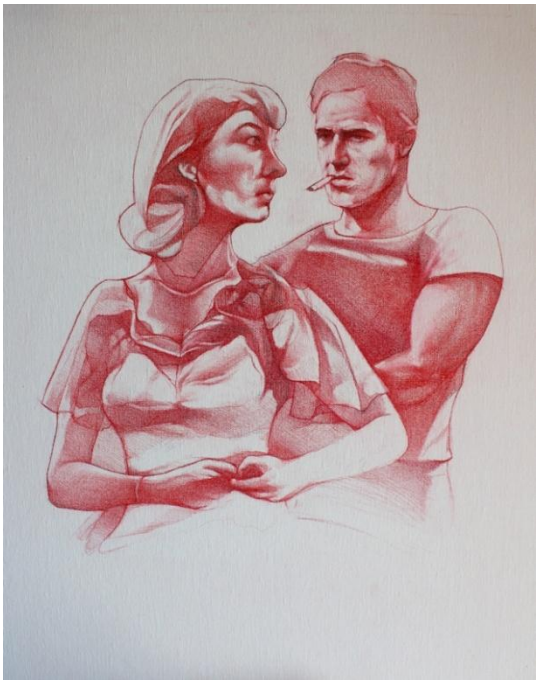


Ilustración 160. Un tranvía llamado Deseo, 2013, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

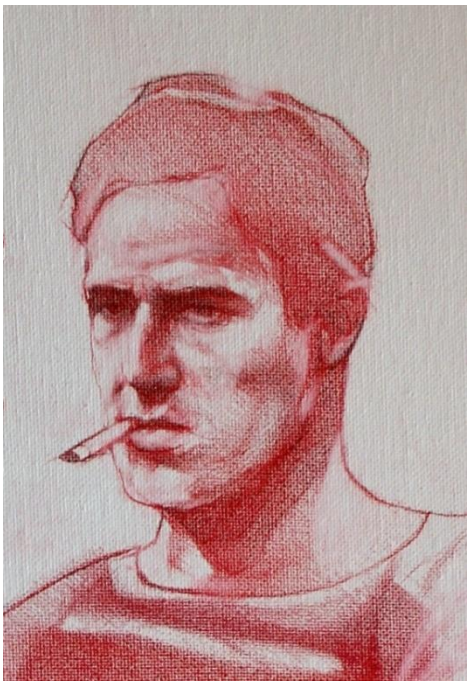


Ilustración 234. Un tranvía llamado Deseo, 2013, dibujo preparatorio: Detalle1. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

Ilustración 235. Un tranvía llamado Deseo, 2013, dibujo preparatorio: Detalle 2. Lápices de colores sobre tablilla entelada.

Ilustración 236. Un tranvía llamado Deseo, 2013, estudio para pluma de prensa. Lápices de colores sobre papel caballo, 42 x 29’7 cm.

6. El retrato infantil y juvenil en la publicidad cinematográfica.

Ilustración 176. Capri, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre lienzo de 73 x 60 cm.

Ilustración 237. Capri, 2015, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre lienzo de 73 x 60 cm.

Ilustración 238. Capri, 2015, recreación plástica en progreso: Detalle 1. Acrílico sobre lienzo.

Ilustración 239. Capri, 2015, recreación plástica en progreso: Detalle 2. Acrílico sobre lienzo.

7. El rostro del terror en la publicidad cinematográfica.

Ilustración 191. El baile de los vampiros, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

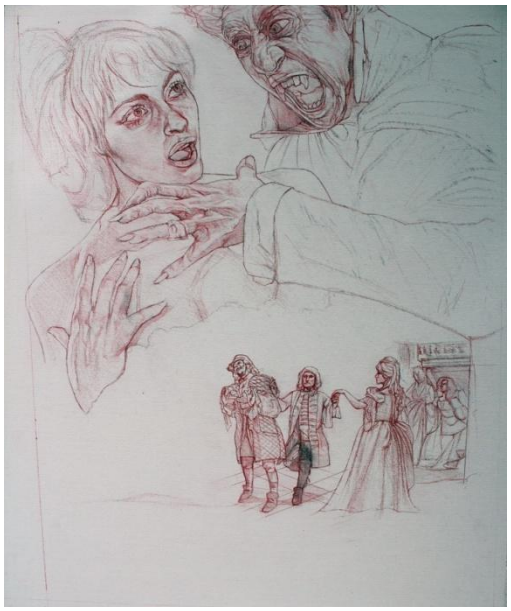


Ilustración 240. El baile de los vampiros, 2015, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre tablilla entelada de 55 x 46 cm.

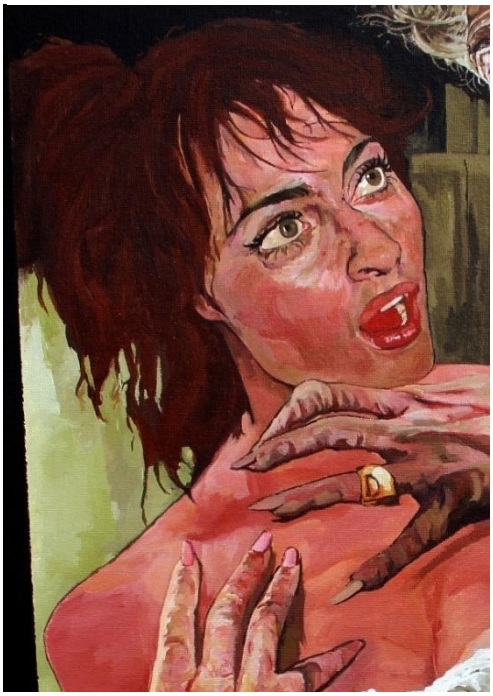


Ilustración 241. El baile de los vampiros, 2015, recreación plástica: Detalle 1. Acrílico sobre tablilla entelada.

Ilustración 242. El baile de los vampiros, 2015, recreación plástica: Detalle 2. Acrílico sobre tablilla entelada.

8. Otras recreaciones plásticas.

Ilustración 208. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre lienzo de 100 x 81 cm.

Ilustración 243. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, dibujo preparatorio. Lápices de colores sobre lienzo de 100 x 81 cm.

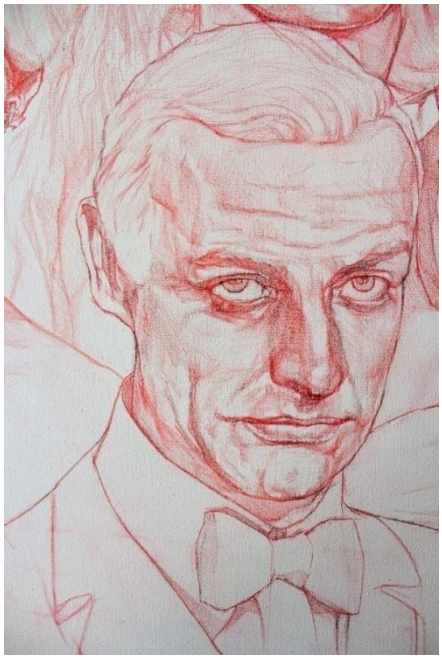


Ilustración 244. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, dibujo preparatorio: Detalle. Lápices de colores sobre lienzo.

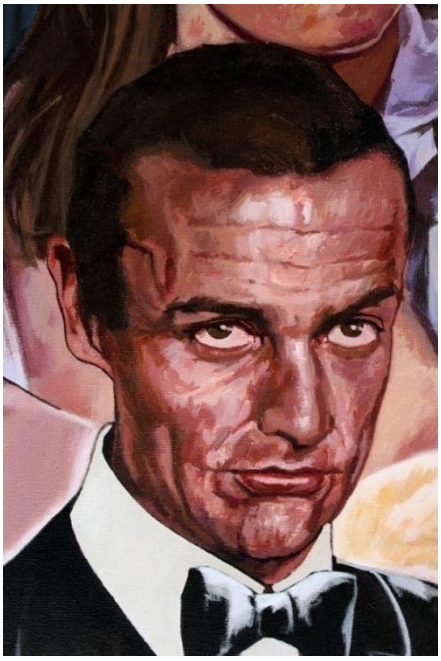


Ilustración 245. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, recreación plástica: Detalle. Acrílico sobre lienzo.

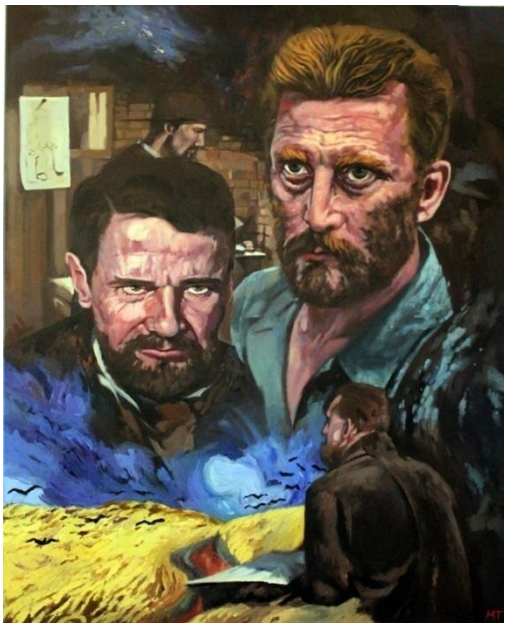


Ilustración 246. El loco del pelo rojo, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Acrílico sobre lienzo de 100 x 81 cm.

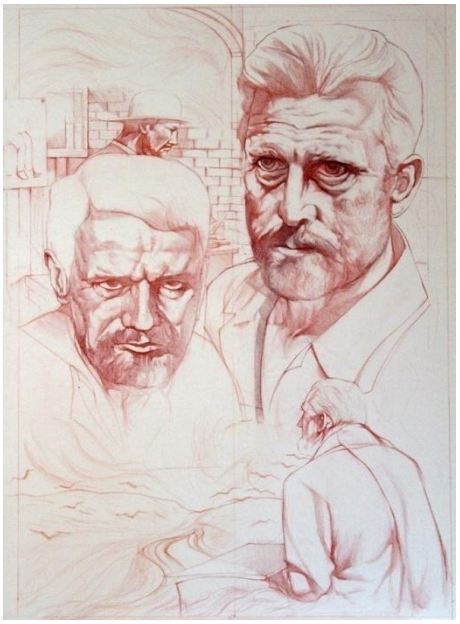


Ilustración 247. El loco del pelo rojo, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Lápices de colores sobre lienzo de 100 x 81 cm.

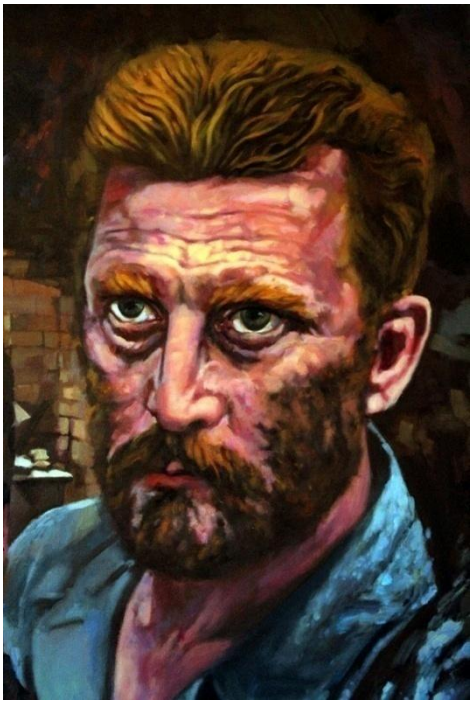


Ilustración 248. El loco del pelo rojo, 2014, recreación plástica: Detalle. Acrílico sobre lienzo.

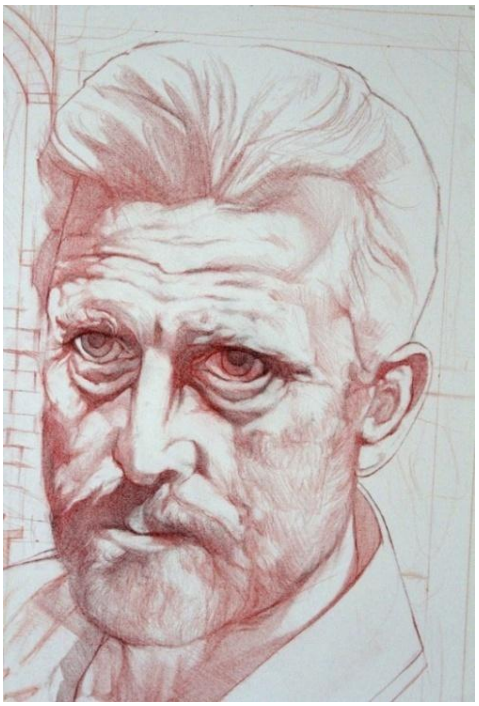


Ilustración 249. El loco del pelo rojo, 2014, dibujo preparatorio: Detalle. Lápices de colores sobre lienzo.

ILUSTRACIONES

ILUSTRACIONES

Relación de ilustraciones y fuentes

1. Locura de amor, 1909, cartel anónimo. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/locura-de-amor-1909.

2. La Torre de Nesle, 1912, cartel de Carlos Ruano Llopis. Fuente: http://www.fundaciondoctordepando.com/CINE-CARTELES/1912CARTELESDECINE/slides/La Torre de Nesle (1912).

3. Por un milagro de amor, 1926, cartel de J. Estrems. Fuente: https://www.google.es/search?q=por+un+milagro+de+amor,+1926.

4. Carmiña flor de Galicia, 1926, cartel de J. Estrems. Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film785186.html.

5. Los granujas, 1924, cartel de Joaquín García Moya. Fuente: http://www.filmweb.pl/film/Los+Granujas-1924-283146/cast/actors.

6. La revoltosa, 1924, cartel de César Fernández Ardavín. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/la-revoltosa.

7. El negro que tenía el alma blanca, 1927, cartel de César Fernández Ardavín. Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/film872711.html.

8. La máscara de hierro, 1929, cartel editado por Los Artistas Asociados. Fuente: http://www.datuopinion.com/la-mascara-de-hierro-pelicula-de-1929.

9. Al servicio de las damas, 1936, cartel anónimo. Fuente: http://leelibros.com/biblioteca/index.php?q=al_servicio_de_las_damas.

10. Bajo el terror de El águila, 1932, cartel de Ramón. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/bajo-el-terror-de-el-aguila-p-12124.html.

11. Amores en Hollywood, 1933, cartel de Josep Morell. Fuente: http://enciclopediadelcinemusical.blogspot.com.es/2011/08/amores-en-hollywood-going-hollywood.html.

12. Alarma en el Expreso, 1938, cartel impreso en Gráficas Martí y Marí de Barcelona. Fuente: http://www.mubis.es/peliculas/alarma-en-el-expreso.

13. El explorador perdido, 1939, cartel de Soligó. Fuente: http://miscartelesdecine.blogspot.com.es/2014/03/josep-soligo-josep-soligo-tena-nacio-en.html.

14. Sangre y pólvora en Arizona, 1942, cartel de los estudios Llo-An. Fuente: http://pacobaenacine.blogspot.com.es/2012_04_17_archive.html.

15. El hombre y el monstruo, 1931, cartel impreso en Gráficas Martí y Marí. Fuente: http://www.cineol.net/pelicula/10850_El-Hombre-y-el-Monstruo.

16. Prisionero del odio, 1938, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/prisionero-del-odio-p-18490.html?osCsid=7r0dnmm8rqr4tuegj1vmua0lt6.

17. La reina Cristina de Suecia, 1934, cartel anónimo. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/reina-cristina-de-suecia-la-p-11782.html.

18. La montaña misteriosa, 1934, cartel de Chapí. Fuente: http://pacobaenacine.blogspot.com.es/2012/04/los-caballistas.html.

19. El corsario negro, 1936, cartel de Barranco. Fuente: http://pacobaenacine.blogspot.com.es/2012/02/en-cartel-intrigas-y-estocadas.html.

20. Camino del Oeste, 1931, cartel de los estudios Llo-An. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/camino-del-oeste-p-8855.html.

21. La flecha sagrada, 1934, cartel de Ramón. Fuente: http://caratulan-dia.blogspot.com.es/2014/04/1936-la-flecha-sagrada-custers-last.html.

22. Buffalo Bill, 1936, cartel de Moscardó. Fuente: http://www.fiuxy.com/peliculas gratis/3676015-buffalo-bill-gary-cooper-1936-dvdrip-latino.html.

23. Suez, 1938, cartel de Soligó. Fuente: http://www.cineol.net/pelicula/23201_Suez.

24. La diligencia, 1939, cartel de Botell Pon. Fuente: http://historiasdelceluloide.elcomercio.es/2014/03/la-diligencia.html.

25. Al sur de Santa Fe, 1932, cartel de Soligó. Fuente: http://miscartelesdecine.blogspot .com.es/2014/03/josep-soligo-josep-soligo-tena-nacio-en.html.

26. El expreso de la muerte, 1932, cartel de Ramón. Fuente: http://www.benitomovie poster.com/catalog/expreso-de-la-muerte-el-p-8907.html?

27. Contra el imperio del crimen, 1935, cartel anónimo. Fuente: http://caratulan-dia. blogspot.com.es/2014/02/1935-contra-el-imperio-del-crimen-g-men.html.

28. Sombrero de copa, 1936, cartel de Renau. Fuente: http://www.c1n3.org/s/sandrich 01m/Images/23.html.

29. Vampiresas 1936, 1935, cartel anónimo. Fuente: http://www.benitomovieposter.com /catalog/vampiresas-1936-p-141838.html.

30. Millonario a sueldo, 1937, cartel anónimo. Fuente: http://www.benitomovieposter. com/catalog/millonario-a-sueldo-p-12328.html.

31. El espía negro, 1939, cartel de Chapí. Fuente: http://www.cineol.net/pelicula/10955 _El-Espia-Negro.

32. Tiempos modernos, 1936, cartel de los estudios Llo-An. Fuente: http://www.el sépti moarte.net/peliculas/tiempos-modernos-4854.html.

33. Mares de China, 1935, cartel anónimo. Fuente: http://www.fotogramas.es/Peliculas /Mares-de-China.

34. Corazones indomables, 1939, cartel de Soligó. Fuente: http://elmundodelcartel.blogs pot.com.es/2012/11/corazones-indomables.html.

35. La sombra de Frankenstein, 1939, cartel anónimo. Fuente: http://miscartelesdecine. blogspot.com.es/2013/06/frankenstein-en-el-cine-frankenstein.html.

36. La vida futura, 1936, cartel de los estudios Llo-An. Fuente: http://www.sensacine. com/peliculas/pelicula-26055/.

37. La pequeña vigía, 1936, cartel de Soligó. Fuente: http://www.fotogramas.es/Peli culas/La-pequena-vigia.

38. El pequeño Lord, 1936, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/el-pequeo-lord-p-99526.html.

39. Capitanes intrépidos, 1937, cartel anónimo. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/capitanes-intrepidos-p-9342.html.

40. Uña y carne, 1938, cartel anónimo. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/ua-y-carne-p-114062.html.

41. Tom Sawyer, 1938, cartel de Ramón. Fuente: http://pacobaenacine.blogspot.com.es/2011_12_13_archive.html.

42. Zazá, 1939, cartel de Peris Aragó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/zaza-p-10694.html.

43. La comedia de la felicidad, 1940, cartel de Peris Aragó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/comedia-de-la-felicidad-la-p-14852.html.

44. La corona de hierro, 1941, cartel de Peris Aragó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/corona-de-hierro-la-p-14981.html.

45. Te confío mi novia, 1943, cartel de Peris Aragó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/te-confio-mi-novia-p-21227.html.

46. Hace un millón de años, 1940, cartel de Peris Aragó. Fuente: http://www.cineol.net/pelicula/20225_Hace-un-Millon-de-Anos.

47. Amargo desquite, 1950, cartel de Peris Aragó. http://www.cinedor.es/peliculas/amargo-desquite.

48. Diego Banderas, 1942, cartel de Chapí. Fuente: http://www.moviepostershop.com/tierra-de-pasiones-movie-poster-1943.

49. Semilla de odio, 1944, cartel de Chapí. Fuente: http://decine21.com/peliculas/Semilla-de-odio-16148.

50. Dos buenos chicos, 1930, cartel de Chapí. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/dos-buenos-chicos-p-11761.html.

51. El charlatán, 1943, cartel de Chapí. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/el-charlatan-1943.

52. Los alegres vividores, 1938, cartel de Ramón. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/alegres-vividores-los-p-10275.html.

53. Con la música a otra parte, 1940, cartel de Ramón. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/con-la-musica-a-otra-parte-p-9806.html.

54. Pasaje para Marsella, 1947, cartel de Ramón. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/pasaje-para-marsella-p-93633.html.

55. Agárrame ese fantasma, 1941, cartel de Ramón. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/agarrame-ese-fantasma-p-12702.html.

56. Calcuta, 1947, cartel de Soligó. Fuente: http://www.ioffer.com/i/calcutta-1947-rare-crime-film-on-dvd-uncut-162926701.

57. El jardín del diablo, 1954, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/jardin-del-diablo-el-p-15236.html.

58. El gran juego, 1954, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/gran-juego-el-p-28252.html.

59. Con faldas y a lo loco, 1959, cartel de Jano. Fuente: http://miscartelesdecine.blogspot.com.es/2014/07/el-gran-jano-jano-francisco-fernandez.html.

60. Un médico fenómeno, 1957, cartel de Jano. Fuente: http://sus-cinemed.blogspot.com.es /2011 /12/dirk-bogarde-un-medico-fenomeno.html.

61. El héroe solitario, 1957, cartel de Jano. Fuente: http://www.aulas.ulpgc.es/cine/aulacine/pelis.php?id=571&ciclo=palmas.

62. Conspiración de silencio, 1955, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/conspiracion-de-silencio-p-11711.html.

63. El destino también juega, 1966, cartel de Jano. Fuente: http://theendfarwest.blogspot.com.es/2014/02/el-destino-tambien-juega-1966.html.

64. Operación Mogador, 1966, cartel de Jano. Fuente: http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es/2012 /05/operacion-mogador-1965.html.

65. Indiscreta, 1958, programa de mano de Macario (Mac): Fuente: http://sospechososcinefagos.blogspot.com.es/2013/09/indiscreta-1958.html.

66. La orquídea negra, 1958, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/la-orquidea-negra-p-126294.html.

67. El rostro impenetrable, 1961, cartel de Macario (Mac). Fuente:http://palacio-del-cine.blogspot.com.es/2012/02/marlon-brando.html.

68. La jauría humana, 1966, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=328801680.

69. La primavera romana de la Señora Stone, 1961, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/primavera-romana-de-la-seora-stone-la-p-21134.html.

70. El hombre que no quería ser santo, 1962, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/el-santo-renuente-p-111795.html.

71. Ejercicio para cinco dedos, 1962, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/ejercicio-para-cinco-dedos.

72. Las fronteras del crimen, 1951, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/fronteras-del-crimen-las-pi-14221.html.

73. De aquí a la eternidad, 1953, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.benitomoviepos ter.com/catalog/de-aqui-a-la-eternidad-p-17735.html.

74. Tarde de perros, 1975, cartel de la Mcp. Fuente: http://historiasdelceluloide.elcomercio.es/2014/05/tarde-de-perros.html.

75. La furia de los justos, 1955, programa de mano de la Mcp. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/la-furia-de-los-justos.

76. La nave de los condenados, 1953, cartel de Albericio. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/nave-de-los-condenados-la-p-5747.html.

77. Amor en conserva, 1949, cartel de Mataix. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/locos-de-atar-p-7076.html.

78. El loco del pelo rojo, 1956, cartel de Esc. Fuente: http://mentalitza-t.webnode.es/galeria-dart/el-loco-de-pelo-rojo-1956-vincente-minnelli-/.

79. Trapecio, 1956, cartel de Hermida. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/trapecio-p-55218.html.

80. Colorado Jim, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

81. Colorado Jim, 1953, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/colorado-jim-p-22185.html.

82. Colorado Jim, 1953, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/colorado-jim-p-11710.html.

83. La ley del revólver, 1938, cartel de A. Bosqued. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/ley-del-revolver-la-p-10162.html.

84. La calle de los conflictos, 1946, cartel de Ramón. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/calle-de-los-conflictos-la-p-10195.html.

85. Smith el silencioso, 1948, cartel de los estudios Llo-An. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/smith-el-silencioso-p-2356.html.

86. El pistolero, 1950, programa de mano de Soligó. Fuente: http://cineblogbyeva.blogspot.com.es /2015/06/clasicos-el-pistolero.html.

87. Sólo ante el peligro, 1952, cartel de Jano, Fuente: http://leelibros.com/biblioteca /index.php?q=solo_ante_el_peligro.

88. Tierras lejanas, 1954, cartel de Piñana. Fuente: http://www.benitomovieposter.com /catalog/tierras-lejanas-p-13278.html.

89. Una pistola al amanecer, 1956, cartel de Esc. Fuente: http://fortapache.foroes.org/t431-una-pistola-al-amanecer-1956.

90. Por un puñado de dólares, 1964, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/por-un-puado-de-dolares-p-35479.html.

91. La hora del coraje, 1968, cartel de Jano. Fuente: http://800spaghettiwesterns.blogspot.com.es/2012/10/la-hora-del-coraje.html.

92. El halcón y la presa, 1966, cartel de Macario (Mac). Fuente: https://neokunst.wordpress.com/2013/11/01/el-halcon-y-la-presa/.

93. Dos mulas y una mujer, 1970, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.muchocine.net/critica/5823/dos-mulas-y-una-mujer.

94. El día de la ira, 1968, cartel de Jano. Fuente: http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-61190/.

95. El hombre que mató a Liberty Valance, 1962, cartel de la Mcp. Fuente: http://departamentovirtual.com/2010/11/22/el-hombre-que-mato-a-liberty-valance-1962/.

96. El regreso de los siete magníficos, 1966, cartel de Jano. Fuente: http://800spaghettiwesterns.blogspot.com.es/2008/12/el-regreso-de-los-siete-magnificos.html.

97. Dallas, ciudad fronteriza, 1950, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/dallas-ciudad-fronteriza-p-28737.html.

98. Camino de la horca, 1964, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.lasmejorespericulasdelahistoriadelcine.com/2011/06/camino-de-la-horca-1951.html.

99. El caballero del oeste, 1945, cartel de Chapí. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/caballero-del-oeste-el-p-10578.html.

100. Horizontes azules, 1955, cartel de Albericio. Fuente: http://www.cineol.net/pelicula/19519_Horizontes-Azules.

101. Hondo, 1953, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/hondo-p-21448.html.

102. La túnica sagrada, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

103. La túnica sagrada, 1953, cartel de Hermida. Fuente: http://www.benitomoviepos ter.com/catalog/la-tunica-sagrada-p-28218.html.

104. La túnica sagrada, 1953, cartel italiano anónimo. Fuente: http://peliculas.film cine.com/la-tunica-sagrada-m19290.

105. El signo de la cruz, 1932, cartel de López Reiz. Fuente: http://www.benitomovie poster.com/catalog/signo-de-la-cruz-el-p-8964.html.

106. Demetrius y los gladiadores, 1954, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomo vieposter.com/catalog/demetrius-y-los-gladiadores-p-14316.html.

107. Los diez mandamientos, 1956, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www. incine.fr/film/les-dix-commandements-1956.

108. Sinuhe, el egipcio, 1954, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter. com/catalog/sinuhe-el-egipcio-p-112300.html.

109. La batalla de Marathon, 1959, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://miscarteles decine.blogspot.com.es/2013/06/cine-historico-la-edad-antigua-2.html.

110. La destrucción de Corinto, 1961, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomo vieposter.com/catalog/destruccion-de-corinto-la-p-28221.html.

111. Ulises, 1954, cartel de Esc. Fuente: http://www.cineol.net/pelicula/9005_Ulises.

112. Bajo el signo de Roma, 1959, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.benitomovie poster.com/catalog/bajo-el-signo-de-roma-p-23164.html.

113. Marco Antonio y Cleopatra, 1972, cartel de Jano. Fuente: http://ricardoespada. blogspot.com.es/2012/08/marco-antonio-y-cleopatra-1972.html.

114. El hijo de Espartaco, 1963, cartel de Jano. Fuente: http://www.abandomoviez.net /indie/pelicula.php?film=11362.

115. Aníbal, 1959, cartel de los estudios Llo-An. Fuente: http://www.cartelmovies.net/anibal-1959/.

116. Cleopatra, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

117. Cleopatra, 1963, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://meansheets.com/2011/08/11/mac-world/cleopatra-spanish-movie-poster-mac-gomez.

118. Electra, 1962, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.cartelesmix.com/fichas/ef/electra6201.html.

119. Nido de víboras, 1948, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/nido-de-viboras-p-11973.html.

120. La gata sobre el tejado de zinc, 1958, cartel de Hermida. Fuente: http://www.cineol.net/imagen/39931__La-Gata-Sobre-el-Tejado-de-Zinc.

121. Desnuda frente al mundo, 1961, cartel de Jano. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/desnuda-frente-al-mundo.

122. Qué el cielo la juzgue, 1945, cartel de Soligó. Fuente: http://cinemagenoves.blogspot.com.es/2014/10/que-el-cielo-la-juzgue-1945.html.

123. Perseguida, 1953, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/perseguida-p-14209.html.

124. Canción de cuna para un cadáver, 1964, cartel de Mataix. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/cancion-de-cuna-para-un-cadaver-p-2515.html.

125. Cómo casarse con un millonario, 1953, cartel de Soligó. Fuente: http://www.c1n3.org/n/negulesco01j/Images/66.html.

126. La novia salvaje, 1955, cartel de Jano. Fuente: https://dcinehd.com/es/movie/81512/La+novia+salvaje-1955.

127. El rey y yo, 1956, cartel de Jano. Fuente: http://www.dcine.org/el-rey-y-yo.

128. La hija del embajador, 1956, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.abandomoviez.net/indie/pelicula.php?film=10518.

129. Una cara con ángel, 1957, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.dcine.org/una-cara-con-angel.

130. La condesa descalza, 1954, cartel de ALC. Fuente: http://www.retroback.info/anteriores/2014/es/c379.html.

131. Gigi, 1958, cartel de Jano. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/gigi.

132. La zapatilla de cristal, 1955, cartel de Soligó. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/gigi.

133. Mamá es mi rival, 1949, cartel de Soligó. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/mama-es-mi-rival.

134. Pan, amor y fantasía, 1954, cartel de Mataix. Fuente: http://cartelnostalgia.blogspot.com.es/2009/10/pan-amor-y-fantasia-celos-y-andalucia.html.

135. Hello, Dolly! 1969, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.datuopinion.com/hello-dolly-pelicula.

136. Soltero en el paraíso, 1961, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/soltero-en-el-paraiso-p-15773.html.

137. Nosotras las mujeres, 1953, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://miscartelesdecine.blogspot.com.es/2013/10/luchino-visconti-director-y-guionista.html.

138. Me siento rejuvenecer, 1952, Soligó. Fuente: http://www.c1n3.org/h/hawks01h/Images/249.html.

139. Veracruz, 1954, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.todocine.com/mov/00177189.html.

140. Sodoma y Gomorra, 1962, cartel de Macario (Mac). Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Sodom_and_Gomorrah.

141. El millonario, 1954, programa de mano de Jano. Fuente: http://www.benitomovie poster.com/catalog/el-millonario-p-93300.html.

142. Desayuno con diamantes, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: material de la tesis.

143. Desayuno con diamantes, 1961, programa de mano de la Mcp. Fuente: http://www. paxinasgalegas.es/cines/desayuno-con-diamantes-p0980.html.

144. Desayuno con diamantes, 1961, cartel de Ercole Brini. Fuente: http://discreetcharm sandobscureobjects.blogspot.com.es/2014/03/breakfast-at-tiffanys-dir-blake-edwards.ht ml.

145. Gilda, 1946, cartel de Jano. Fuente: https://twitter.com/sarapezzini17/status/56692 5173719576576.

146. Ariane, 1957, cartel de la Mcp. Fuente: Fuente: https://www.filmin.es/pelicula/ ariane.

147. La estrella vacía, 1958, cartel de Jano. Fuente: http://www.cinedor.es/peliculas/la-estrella-vacia/reparto.

148. Me casaré contigo, 1960, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter .com/catalog/me-casare-contigo-p-23177.html.

149. Apasionada, 2015, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

150. Ana, 1951, cartel de Esc. Fuente: http://conelcineenlostalones.blogspot.com.es/200 8/02/ana-alberto-lattuada-1951.html.

151. Agente 505, 1966, muerte en Beirut, cartel de Esc. Fuente: http://omnibus-dubitan dum.blogspot.com.es/2013/01/la-fiebre-bond-de-los-60-imitadores.html.

152. Los insaciables, 1963, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.cineol.net/peli cula/21599_Los-Insaciables.

153. Perfume de mujer, 1974, cartel de Jano. Fuente: http://www.posterdepelicula.com /ficha.asp?idPoster=1020.

154. El último harén, 1981, guía de Macario (Mac). Fuente: ww.wilsonsdachboden.com /2014/07/der-letzte-harem-schone-frauen-und.html.

155. Confesiones de un taxi driver, 1976, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www. benitomovieposter.com/catalog/confesiones-de-un-taxi-driver-p-3552.html.

156. Tortilla a la italiana, 1978, cartel de Jano. Fuente: http://monedasycolecciones.com /cine-t/60647-tortilla-a-la-italiana.html.

157. Emmanuelle, 1974, diseño en guía de Macario (Mac). Fuente: http://www.dcine. org/emmanuelle/.

158. Casablanca, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

159. Dulce pájaro de juventud, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

160. Un tranvía llamado Deseo, 2013, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

161. Dulce pájaro de juventud, 1962, cartel de Jano. Fuente: http://www.fotogramas.es /Peliculas/Dulce-pajaro-de-juventud.

162. Un tranvía llamado Deseo, 1951, cartel de Macario (Mac). http://www.benitomo vieposter.com/catalog/tranvia-llamado-deseo-un-p-13777.html.

163. Alma rebelde, 1943, programa de mano de Soligó. Fuente: http://www.benitomo vieposter.com/catalog/alma-rebelde-p-1561.html.

164. El zorro de los océanos, 1955, cartel de Montalbán. Fuente: http://www.benitomo vieposter.com/catalog/zorro-de-los-oceanos-el-p-13195.html.

165. Su pequeña aventura, 1963, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.benitomoviepos ter.com/catalog/su-pequea-aventura-p-27748.html.

166. Hombres temerarios, 1955, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomoviepos ter.com/catalog/hombres-temerarios-p-17743.html.

167. Una mujer de cuidado, 1957, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomoviepos ter.com/catalog/mujer-de-cuidado-una-p-10958.html.

168. Matrimonio a la italiana, 1964, cartel de Jano. Fuente: http://www.radiotubelive. com/turadio/index.php/component/muscol/R/33-rodando-40/656-matrimonio-a-la-italia na-estrenos-del-24-de-octubre-de-2014.html.

169. El valle de los tigres, 1966, programa de mano de Esc. Fuente: http://www.benito movieposter.com/catalog/en-el-valle-de-los-tigres-p-78215.html.

170. Caminos secretos, 1961, cartel de ALC. Fuente: http://www.benitomovieposter. com/catalog/caminos-secretos-p-34701.html.

171. Habitación para dos, 1965, cartel de Albericio. Fuente: http://www.divxclasico. com/foro/viewtopic.php.

172. Suave como el visón, 1962, programa de mano de Albericio. Fuente: http://www. benitomovieposter.com/catalog/suave-como-vison-p-236.html.

173. La última vez que vi París, 1954, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovie poster.com/catalog/ultima-vez-que-vi-paris-la-p-10946.html.

174. Servicio secreto, 1961, cartel de Montalbán. Fuente: http://unaplagadeespias.blogs pot.com.es/2012/05/cine-de-espias-eddie-constantine-1.html.

175. Escrito sobre el viento, 1956, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.dcine.org/es crito-sobre-el-viento.

176. Capri, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la Tesis.

177. Capri, 1960, cartel de Montalbán. Fuente: http://www.c1n3.org/s/shavelson01m/I mages/28.html.

178. Forja de hombres, 1938, cartel de Jano. Fuente: http://www.dcine.org/forja-de-hombres.

179. Escándalo en Villa Fiorita, 1965, programa de mano de Macario (Mac). Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/escandalo-en-villa-fiorita-p-78146.html.

180. La isla del tesoro, 1950, programa de mano de los estudios Llo-An. Fuente: http://leelibros.com/biblioteca/index.php?q=la_isla_del_tesoro_7.

181. No hay amor más grande, 1955, cartel de Montalbán. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/no-hay-amor-mas-grande-p-14095.html.

182. Querida Brigitte, 1965, cartel de Mataix. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/querida-brigitte-p-14461.html.

183. El pequeño fugitivo, 1953, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/pequeo-fugitivo-el-p-13216.html.

184. Amor sublime, 1946, cartel de la Mcp. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/amor-sublime-p-13199.html.

185. El albergue de la sexta felicidad, 1958, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/albergue-de-la-sexta-felicidad-el-p-12020.html.

186. Mi padre, el actor, 1956, cartel de Albericio. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/mi-padre-el-actor-p-26239.html.

187. El triunfo de Tarzán, 1943, cartel de Montalbán. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/triunfo-de-tarzan-el-p-14756.html.

188. Rocco, el hijo del gánster, 1958, cartel de Soligó. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/rocco-el-hijo-del-ganster-p-14579.html.

189. A merced del odio, 1965, cartel de Mataix. Fuente: http://www.revistaprotesis.com/2014/09/a-merced-del-odio-1965.html.

190. Vuelve a amanecer, 1948, programa de mano de Macario (Mac). Fuente: http://caratulan-dia.blogspot.com.es/2011/02/posters-western-anos-40.html.

191. El baile de los vampiros, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

192. El baile de los vampiros, 1967, cartel de Esc. Fuente: http://www.benitomoviepos ter.com/catalog/el-baile-de-los-vampiros-p-95668.html.

193. Drácula, 1958, cartel anónimo. Fuente: http://elcinefagodelalagunanegra.blogspot. com.es/2015/06/dracula-dracula-1958.html.

194. Drácula, príncipe de las tinieblas, 1966, cartel de Macario (Mac). Fuente: http:// www.tumbaabierta.com/newspost/el-documental-un-chico-de-portada-el-arte-de-maca rio-gomez-se-proyectara-en-sitges-2012.

195. El hijo del Dr. Jekyll, 1951, cartel de Jano. Fuente: http://www.benitomovieposter. com/catalog/hijo-del-dr-jekyll-el-p-2404.html.

196. La maldición de Frankenstein, 1957, cartel de Jano. Fuente: https://neokunst.word press.com/2015/02/12/la-maldicion-de-frankenstein-1957/.

197. El hombre lobo, 1941, cartel de Ramón. Fuente: http://cutfanzine.blogspot.com.es /2012/08/el-hombre-lobo-1941.html.

198. Japón bajo el terror del monstruo, 1954, cartel de Macario (Mac). Fuente: http:// www.benitomovieposter.com/catalog/japon-bajo-el-terror-del-monstruo-p-138126.html.

199. El planeta de los simios, 1968, cartel de Albericio. Fuente: http://www.c1n3.org/s /schaffner01f/Images/16.html.

200. Los pájaros, 1963, cartel de Mataix. Fuente: http://www.mubis.es/peliculas/los-pa jaros.

201. La noche de los muertos vivientes, 1968, cartel de Jano. Fuente: http://hoycinema. abc.es/especial/zombies/.

202. Las tres caras del miedo, 1963, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://peliculas. film-cine.com/las-tres-caras-del-miedo-m17730.

203. Psicosis, 1960, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.cartelmovies.net/psicosis-1960/.

204. Las colinas tienen ojos, 1977, cartel de Jano. Fuente: http://www.abandomoviez.net/db/pelicula.php?film=559.

205. Lemora, 1973, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.thesamecinemaeverynight.net/countdown-to-halloween-lemora-a-childs-tale-of-the-supernatural/.

206. Refugio Macabro, 1972, cartel de Macario (Mac). Fuente: http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-47866/.

207. La maldición del altar rojo, 1968, cartel de Esc. Fuente: http://www.benitomovieposter.com/catalog/maldicion-del-altar-rojo-la-p-22883.html.

208. Agente 007 contra Dr. No, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la Tesis.

209. Colorado Jim, 2013, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

210. Colorado Jim, 2013, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

211. Colorado Jim, 2013, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

212. La túnica sagrada, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

213. La túnica sagrada, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

214. La túnica sagrada, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

215. Cleopatra, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la Tesis.

216. Cleopatra, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

217. Cleopatra, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

218. Desayuno con diamantes, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

219. Desayuno con diamantes, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

220. Desayuno con diamantes, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

221. Apasionada, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle 1. Fuente: Material de la tesis.

222. Apasionada, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle 2. Fuente: Material de la tesis.

223. Apasionada, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle 3. Fuente: Material de la tesis.

224. Casablanca, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

225. Casablanca, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 1. Fuente: Material de la tesis.

226. Casablanca, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 2. Fuente: Material de la tesis.

227. Casablanca, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 3. Fuente: Material de la tesis.

228. Casablanca, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 4. Fuente: Material de la tesis.

229. Casablanca, 2014, segundo dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

230. Casablanca, 2014, segundo dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

231. Dulce pájaro de juventud, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

232. Dulce pájaro de juventud, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 1. Fuente: Material de la tesis.

233. Dulce pájaro de juventud, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 2. Fuente: Material de la tesis.

234. Un tranvía llamado Deseo, 2013, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle 1. Fuente: Material de la tesis.

235. Un tranvía llamado Deseo, 2013, preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle 2. Fuente: Material de la tesis.

236. Un tranvía llamado Deseo, 2013, estudio para pluma de prensa de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

237. Capri, 2015, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

238. Capri, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 1. Fuente: Material de la tesis.

239. Capri, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 2. Fuente: Material de la tesis.

240. El baile de los vampiros, 2015, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

241. El baile de los vampiros, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 1. Fuente: Material de la tesis.

242. El baile de los vampiros, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle 2. Fuente: Material de la tesis.

243. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

244. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

245. Agente 007 contra el Dr. No, 2015, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

246. El loco del pelo rojo, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

247. El loco del pelo rojo, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales. Fuente: Material de la tesis.

248. El loco del pelo rojo, 2014, recreación plástica de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

249. El loco del pelo rojo, 2014, dibujo preparatorio de Mari Trini Morales: Detalle. Fuente: Material de la tesis.

DOCUMENTACIÓN DE LA TESIS

DOCUMENTACIÓN DE LA TESIS

Libros, artículos en revistas y catálogos

ALBERICH, E. (2014): Héroes, reyes y mitos: Desde Ben-Hur a Gladiator. Barcelona: Robinbook.

ALONSO, J. J., MATACHE, E. A. y ALONSO, J. (2008): La antigua Roma en el cine. Madrid: T y B Editores.

ALONSO, J. J., MATACHE, E. A. y ALONSO, J. (2010): La antigua Egipto en el cine. 1ª. ed. Madrid: T y B Editores.

ALONSO, J. J., MATACHE, E. A. y ALONSO, J. (2013): La antigua Grecia en el cine. 1ª. ed. Madrid: T y B Editores.

ANTELA, B. y SIERRA, C. (2013): La historia antigua a través del cine: Antología, Historia Antigua y tradición clásica. 1ª. ed. Barcelona: UOC.

ASTRE, G. A. y HOARAU, A. P. (1973): Univers du Western. Paris: Shegers. (Trad. Cast.: El universo del western. Madrid: Fundamentos, 1976).

BAENA, F. (1994): Los programas de mano en España.1ª. ed. Barcelona: F.B.P.

BAENA, F. (1996a): *Creadores y entorno. 1910-1936*. En: Cine de papel: el cartel de cine en España. Ayuntamiento de Zaragoza. Pág. 13-19.

BAENA, F. (1996b): El cartel de cine en España. 1ª. ed. Barcelona: Groucho y yo.

BAENA, F. (2000): Soligó. Barcelona: F.B.P.

BAENA, F. (2006a): *Macario Gómez "MAC": el cine en sus manos*. En: Firmado Mac: Carteles de cine de Macario Gómez. Madrid: Filmoteca Española. Pág. 19-29.

BAENA, F. (2006b): Macartel. Macario Gómez: obra gráfica, 1955-1980. Barcelona: Papel Gallery.

BARNICOAT, J. (1997): Los carteles, su historia y su lenguaje. 4ª. ed. Barcelona: Gustavo Gili.

BERRUEZO, P. (2001): Cine de terror contemporáneo. 1ª. ed. Madrid: La factoría.

BOGDANOVICH, P. (2009): Las estrellas de Hollywood. Retratos y conversaciones. Madrid: T and B Ediciones.

BRUNETTA, G. P. (2011): Historia mundial del cine. Volumen primero. EE.UU. Madrid: Akal.

CASAS, Q. (1994): El wéstern: El género americano. 1ª. ed. Madrid: Paidós.

CASAS, Q. (2007): Películas clave del wéstern. 1ª. ed. Barcelona: Robimbook.

CHECA, A. (2007): Historia de la publicidad. 1ª. ed. La Coruña: Netbiblo.

COHEN, L. y MANION, L. (1990): Métodos de investigación educativa. Madrid: La Muralla, S.A.

COLLADO, R. (2004): *Color y expresividad en los carteles de Mcp*. En: AGR. Coleccionistas de Cine, núm. 24. Madrid: El gran Caíd. Pág. 136-161.

CRITTO, A. (1982): El método científico en las ciencias sociales. Buenos Aires: Paidós.

DE FEZ, D. (2007): Películas clave de terror moderno. 1ª. ed. Barcelona: Ediciones Robinbook.

ESPAÑA, R. (2009): La pantalla épica: los héroes de la antigüedad vistos por el cine. Madrid: T y B.

FERNÁNDEZ, F. A. (2001): Nombres de mujer: carteles de cine. Madrid: JC Clementine.

FILMOTECA ESPAÑOLA (2006): Firmado MAC: carteles de cine de Macario Gómez. Madrid: Filmoteca Española.

GABRIELI, L. (2005): Dizionari del Cinema. 1ª. ed. Milano. Electa.

GARCÍA, E. (2007): Los carteles de cine de Enrique Herreros y otras obras importantes. Madrid: EGEDA.

GUBERN, R. (2006): Historia del cine. 1ª. ed. Madrid: Lumen.

JIMÉNEZ, J. (2007): *Star System: la máquina mercadotécnica de Hollywood*. En: PERALES, F. (ed.). El cartel cinematográfico. 1ª. ed. Madrid: Editorial Fragua. Pág. 34-59.

LABORDA, L. (2010): La historia en el cine norteamericano. 1ª. ed. Lleida: Milenio.

LLOPIS, B. (2013): La censura franquista en el cartel de cine. Madrid: Notorius Ediciones.

MARÍN VIADEL, R. (2005): *La "investigación educativa basada en las artes visuales" o "Arteinvestigación educativa"*. En: MARÍN VIADEL, R. (ed.). Investigación en Educación artística. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla, Pág. 223-274.

MARÍN VIADEL, R. (ed.) (2005): Investigación en Educación artística: Temas, métodos y técnicas de investigación, sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.

MARÍN VIADEL, R. (2012): *Las Metodologías Artísticas de Investigación y la Investigación Educativa basada en las Artes Visuales (sobre el paisaje de la Depresión Cuadrada de Bruce Nauman)*. En: ROLDÁN, J. y MARÍN VIADEL, R. (eds.) Metodología Artística de Investigación en educación. Málaga: Ediciones Aljibe. Pág. 14-39.

MENA, J. L. (2006): Los 100 mejores western de la historia del cine. Madrid: Cacitel.

PEDRERO, J. A. (2008): Terror cinema: ¡Cine clásico de terror! 1ª. ed. Madrid: Calamar.

PERALES BAZO, F. (1999): El cartel cinematográfico. Granada: Filmoteca de Andalucía.

PERALES BAZO, F. (ed.) (2007): Cine y publicidad. 1ª. ed. Madrid: Editorial Fragua.

PÉREZ, J. P. (2007): *Tendencias en el diseño del cartel cinematográfico: el afiche ante el siglo XXI*. En: PERALES, F. (ed.). Cine y publicidad. 1ª. ed. Madrid: Editorial Fragua. Pág. 165-199.

RODRÍGUEZ, R. (1996): *Pintar el aura*. En: Cine de papel: el cartel de cine en España. Zaragoza: Ayuntamiento (Catálogo de Exposición). Pág. 21-26.

RODRÍGUEZ, R. (2004): *Los Fernández Ardavín: Una saga pionera del cine*. En: Carteles de cine de 1915 a 1930: Colección Fernández- Ardavín. Madrid: Filmoteca Epañola, ICAA, Ministerio de Cultura. Pág. 19-35.

ROLDÁN, J. y MARÍN VIADEL, R (2012): Metodologías Artísticas de Investigación en educación. Málaga: Ediciones Aljibe.

SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (1997): El cartel de cine: arte y publicidad. 1ª. ed. Zaragoza: Prensas Universitarias.

SÁNCHEZ, V. (1995): Una cultura de la fragmentación: Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión. 1ª. ed. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

SERRANO, J. M. (2007). Horrormanía: Enciclopedia de cine de terror. 1ª. ed. Madrid: Imágica Ediciones.

WILLIS, J. F. (2007): *Teoría de la obra de Mac*. En: Firmado Mac: Carteles de cine de Macario Gómez. Madrid: Filmoteca Española. Pág. 31-43.

ZARZA, V. (2006): *Montalbán, inolvidable*. En: AGR. Coleccionistas de cine, núm. 30. El Gran Caíd. Pág. 116-140.

Documentación en páginas webs

COLLADO, R. (2012): El cartel de cine en la transición española. Realidad y cambio social. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (Fecha de consulta: 27/11/2013). http://eprints.ucm.es/16333/1/T33828.pdf.

FERNÁNDEZ, R. (2014): El cartel de cine español de posguerra (1939-1945): Modelo de tratamiento documental. Memoria para optar al grado de Doctor. Madrid:

Universidad Complutense de Madrid. (Fecha de consulta: 15/06/2015). http://eprints. ucm.es/24580/1/T35104.pdf.

HURTADO DE BARRERA, J. (2011): ¿Investigación holística o comprensión holística de la investigación? (Fecha de consulta: 18/06/2013). http://investigacionholistica. blogspot.com.es.

MARÍN VIADEL, R. (1997): Enseñanza y aprendizaje en Bellas Artes: una revisión de los cuatro modelos históricos desde una perspectiva contemporánea. En: Revista Arte, Individuo y Sociedad, Núm. 9. Pág. 55-77 (Fecha de consulta: 20/06/2013). http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N9/Ricardo_Marin.pdf.

MARTÍN, F. G. (2009): La publicidad cinematográfica en Barcelona: MCP y la empresa Esquema. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Fecha de consulta: 12/05/2014). http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-publicidad-cinematografica-en-barcelona-mcp-y-la-empresa-esquema--0/.pdf.

MORALES, M. T. (2015): El retrato en los primeros cartelistas españoles: De la escena costumbrista al retrato realista. En: Revista Arte, Individuo y Sociedad, Vol. 27, I. Pág. 117-131 (Fecha de consulta: 01/04/2015). http://www.arteindividuoysociedad.es /articles/N27.1/Maria_Morales.pdf.

Webgrafía

http://miscartelesdecine.blogspot.com.es/

http://pacobaenacine.blogspot.com.es/

http://seronoser.free.fr/laincineradora/roberto7.htm

http://universo-mac.blogspot.com.es/

http://www.benitomovieposter.com/catalog/

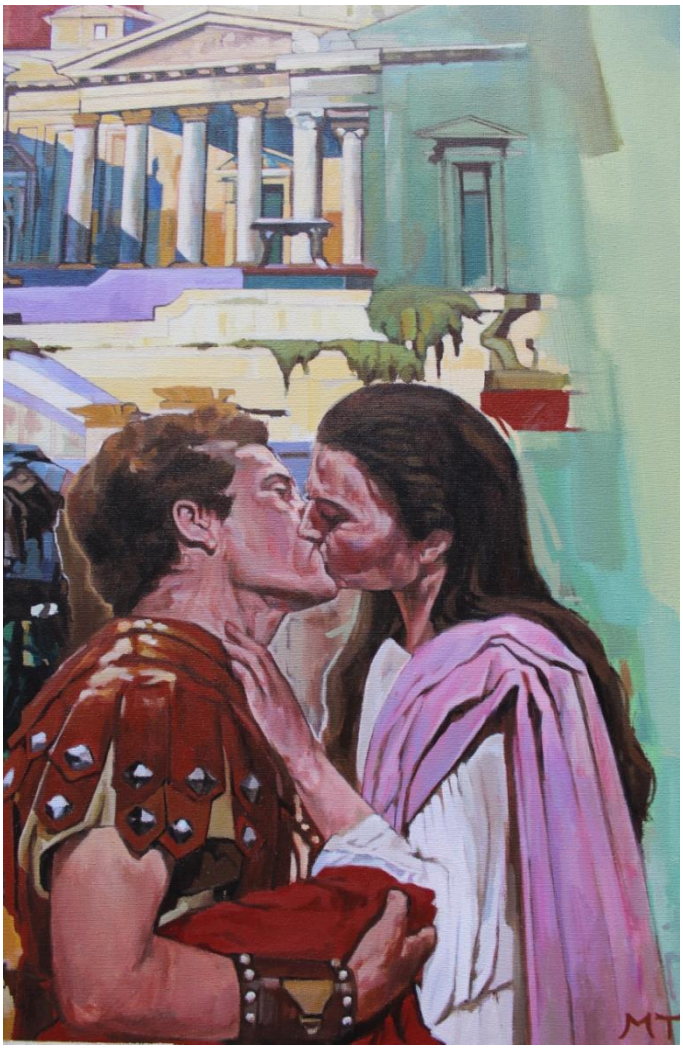
http://www.cicop.com/raga_ramon.htm

http://www.filmaffinity.com/es/main.html

http://www.prospectosdecine.com/?nav=coleccion

http://www.todocoleccion.net/

http://www.vidasdecine.es/


MT